الشاعر الإيطالي

نينو موتشيولي

بقلم : د . عيسى الناعوري

في مؤتمري البندقية وباليرمو للدراسات الإيطالية/العربية ، اللذين عقدا في النصف الثاني من شهر تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٧٦ ، أتيح لي أن أعرف الشاعر والنائب البرلماني الإيطالي ، الصقلي ، نينو موتشيولي ـ و « نينو » هو تصغير « انطونيو » ـ وان ألمس في حديثه المرح الطلق شاعرية فياضة ، تتغذى من ثقافة واسعة ، ومن وطنية صادقة ، تعيش مع حياة الجزيرة الصقلية ، وحياة الفلاحين الصقليين المجاهدة بعناء ومرارة من أجل العيش والحرية .

وفي باليرمو أهدى الي موتشيولي ثلاثة من كتبه الشعرية : اثنان منها بالايطالية ، والثالث ترجمات باللغة الفرنسية من قصائد الكتابين الايطاليين وسواهما . أما الكتابان الايطاليان فعنوان احدهما (باب الصمت La porta del silenzio) وقد صدرت الطبعة الاولى منه سنة ١٩٧٢ ، والطبعة الثانية سنة ١٩٧٥ . وعنوان الثاني (في بلد الناس Nel paese degli uomini) وقد صدرت الطبعة الاولى منه سنة ١٩٧٤ ، والثانية سنة ١٩٧٥ كذلك . وأما الكتاب الفرنسي فعنوانه (لغز كل يوم ـ L'enigme de toujours) وقد

ترجمهالى الفرنسية (سولانج دي بريسيوـ Solange De Bressieux) وصدر في باريس سنة ١٩٧٦ .

ويشتمل كتاب (باب الصمت) على ٤٦ قصيدة ، موزعة على مجموعتين : تحمل الاولىمنهماعنوان (دعوةالى ارضي ـ Invito alla mia terra) والثانية عنوان (دعوة الى سماواتي ـ Invito ai miei cieli) ويليهما تعقيب نثري للشاعر نفسه ، يتحدث فيه على شعره ، وعلى اتجاهه الشعري ، ومفهومه للشعر . وفي الكتاب مقدمتان : الاولى للكاتب الايطالي (غوليلمو لو كورتسيو ـ Guglielmo Lo Curzio) والثانية للناقد الايطالي (جوفاني كبوتسو ـ Giovanni Cappuzo).

ويشتمل الكتاب الثاني (في بلد الناس) على مقدمة للكاتب (فيتوريو فيتوري ـ Vittorio Vettori) وعلى ٤١ قصيدة ، ثم يلي ذلك تعقيب بقلم (جوفاني كبوتسو) المذكور سابقاً .

والى جانب الكتب الشعرية الثلاثة اهدى اليّ الشاعر عدداً من مجلة (لقاءات جنوبية ـ Incontri Meridionali) صادراً سنة ١٩٧٥ ، وهو عدد مخصص بأكمله لدراسة شعر موتشيولي وحياته . وليس من السهل تخصيص عدد كامل من مجلة لدراسة حياة شاعر حي وشعره لولا تقدير المجلة والقائمين عليها للشاعر وشعره . وقد اشترك في هذا العدد عشرة من الكتاب والنقاد الايطاليين ، تناول كل منهم جانباً من شاعرية موتشيولي ، ومن اتجاهاته الفنية. كما ضم العدد قصائد مختلفة للشاعر بين المقالات والدراسات العديدة .

ولا بد من تعريف قصير بالشاعر موتشيولي :

ولد الشاعر في صقلية في الثاني من شهر آذار سنة ١٩٢٢ ، ودرس في الجامعة متخصصاً بالتاريخ والفلسفة . ثم عمل في الصحافة والنشر . وهواليوم رئيس المعهد الاقليمي لتمويل الصناعات الصقلية ، ورئيس المركز الثقافي المتوسطي ، في مدينة باليرمو ، عاصمة جزيرة صقلية . ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية عمل في الحقل النقابي ، فكان بين القادة النقابيين ، وكان سكرتيرا اقليميا

لاتحاد نقابات العمال الايطالي ، واتحاد النقابات في باليرمو . واشتغل في الحقل السياسي ، فكان مستشارا وطنيا في الحزب الديمقراطي المسيحي ، وانتخب سنة ١٩٦١ مستشاراً لبلدية باليرمو ، ثم مديرا في البلدية للتضامن الاجتماعي ، ومديرا للتعليم ، ثم رئيساً لممثلي الحزب الديمقراطي المسيحي في البلدية .

وفي سنة ١٩٦٣ انتخب نائباً في البرلمان الاقليمي الصقلي ، ثم اعيد انتخابه عام ١٩٦٧ وعام ١٩٧١ ، وعهد اليه بمهام ذات اهمية كبيرة .

وفي عام ١٩٧٥ استقال من البرلمان ليشغل منصب رئيس المعهد الاقليمي لتمويل الصناعات الصقليـــة .

وخلال أعماله ومناصبه الكبيرة المتعـددة ، عمـل أيضاً استـاذاً مساعداً لدراسة الكتب القديمة في كلية الآداب في جامعة باليرمو ، وأستاذا للعلاقـــات العامة في معهد الصحافة في الجامعة عينها ، مدة ١٥ ســـنة ، كما درس علم التربية أكثر من عشر سنوات .

وفي حقل التاليف ظهر له اكثر من عشرة كتب في التربية ، وثلاثة كتب في الاقتصاد وعلم الاجتماع ، وفي علم النفس التجريبي ، والعلاقات العامة .

وأما في الشعر فقد صدرت له اربع مجموعات ، منهـا الكتابـان اللذان ذكرناهما آنفا ، وكتابان آخران هما :

١ ـ لا يستطيع أحد ان يعمل في الوقت المناسب Nessuno fa in tempo
وقد صدر سنة ١٩٧٠

٢ ـ صقلية لها شكل القلب La Sicilia ha la forma di cuore .
وقد صدر سنة ١٩٧٦

كما فاز الشاعر بالعديد من الجوائز الادبية على شعره ، وتُرجِمَ العديد من قصائده الى الفرنسية ، والمجرية ، واليونانية ، والانكليزية .

قبل ان ادخل في دراسة شعر موتشيولي ، أود ان اشير الى تعقيب له في ختام مجموعته (باب الصمت) يقول فيه :

« لماذا اكتب ؟ انني اسأل نفسي هذا السـؤال ، وكأنني اتسـاءل لماذا التزامي كانسـان ؟ » .

وهو يؤمن بأن الوجود او عدم الوجود يتلخص كله في سؤال مباشر ، هو : « كيف يكون الانسان انساناً » فيقول : « ان طريقتي في الوجود هي ايضاً في هذا الاسلوب من البحث عن السبب ، والتعبير عنه بهذه الاشارات السوداء التـي اخطها على الورق الابيض ، توكيداً « للأنا » الحيوي في الفراغ الهائل من الفضاء الابيض المحيط بنا . والواقع ان هذا هو ايضا اسلوب للتعلق بالحياة في اصدق ما فيها واعمقه : الـ « نحن » ، الروح ، المقدرة على الخلق ... »

ويقول ايضا : « ان « الأنا » الأرضي مني لا يقْتَنِع بالارض ، بل يريـد شيئا اكثر ، وهذا وحده ، ولا شيء سواه ، يمكن ان يكون وجودي » .

واما عن شعره فيقـول :

« خلف كل صورة شعرية فضاء ، يملأه القارىء بذوقه الخاص ، وفقـا للأصداء التي توقظها فيه القصيدة ، مثلما تستدعي الموجة الموجة في البحر . وهذا ما ادعوه بالقطبية المزدوجة للتعبير الشعري ، الذي يعرف الشعر الحقيقي كيف يخلقه في موضع علوي ، يتجلى فيه للانسان بعد ثالث في رؤية كلية وديناميـة » .

ويقول ايضـاً :

« أن الشعر يمكن أن يكون وسيلة لدعوتنا الى انسانيـة الانسـان ... والكتابة تعني التزاما بأن نكتب باعتبارنا الانساني لا الادبي ... والالتزام بالكتابة يعني أن يشارك الانسـان بدمه ولحمه ، وبكل نفسـه ، في حياة الناس ... » .

* * * * *

هذه المقتطفات من تعريف الشاعر تينو موتشيولي للشعر ، ولشعره خاصة ، كان لا بد من أن اوردها ههنا لكي نرى بعدئذ هل التزم الشاعر حقا بهذا التعريف الانساني للشعر في قصائده ؟

ولننظر الآن في بعض ما قاله فيه النقاد الايطاليـون .

يقول الناقد فرانشيسكو غريسي ـ Francesco Grisi في مقال له في مجلة (لقاءات جنوبية) التي ذكرتها في ما تقدم ، بعنوان (نينو موتشيولي : الانسان والشاعر ـ Nino Muccioli : Uomo e poeta) .

« ولد موتشيولي في صقلية . ومن كان صقليا فهو ابن امه الارض . . وكان موتشيولي منظما اجتماعيا . وهذه التجربة تجد في شعره موضوع اهتمامها الاجتماعي ، وهو البحث عن الحرية والعدالة . والعدالة دائما هي الامل الذي لا يبلغ الى غايته . . ولكن اذا كانت بطاقة حياة موتشيولي تعنيه وحده ـ انسانا وشاعرا ـ فلعلها هي ايضا حكايتنا نحن كذلك ، فنحن هناك في مجموعاته الشعرية » .

ويقول الناقد جوفاني كبوتسو في مقدمته لكتاب (باب الصمت) :

« ان الحزن الداخلي الذي يرتسم على وجه الفلاح ، ليسجل عناءه الطويل ، يجد في موتشيولي الشادي المخلص الذي يلاحم بفعالية تامة بين العنصر التصويري ، والصوت القوي في قلقه ، وأحيانا في سخريته . . . وهكذا يجيء الشعر صورة للحقيقة ، تعمل فيه الحقيقة نفسها كشعور ، وكتعبير ، كغناء ، وكايمان ، كما يقول ت . س . ايليوت » .

ويضيف كبوتسو قائلا :

« وهكذا لا تعود صقلية مجرد « بيوت بيضاء » أو « نساء سود » أو أيدي أناس معروقة ومعوجة كزيتونة عربية أمام موج الرياح » ، بل تصبح « معاناة من أجل العيش » .

بهذه المقتطفات من أقوال موتشيولي نفسه ومن اقوال ناقدي شعره ، نستطيع الآن أن نحدد المفاهيم والاتجاهات الشعرية التي ينطلق عبرها الشاعر في مجموعاته الشعرية . ونحاول الآن ان نبحث عن مدى التزام الشاعر بانسانيته ، ومدى شعوره بهذه الانسانية الباحثة عن الحرية والعدالة في قصائده .

وأول ما نلاحظه عندما نقرأ القصائد العديدة التي تضمها مجموعتاه

الشعريتان (باب الصمت) و (في بلد الناس) ـ وانا لم أطلع بعدعلى سواهما ـ أن الشاعر شديد الالتصاق بمبادىء الحرية والعدالة ، وبالارض الصقلية ، وبالفلاحين الصقليين المكافحين في أقصى الظروف من اجل لقمة العيش ، ومن أجل الخبز الاسود المر . ونلاحظ كذلك ان الكثير من قصائده يدور على التعلق بارادة الحياة ، وعلى الكفاح المستمر لاجل البقاء .

ولعل هذه العناوين كلها هي المحاور الاساسية التي يدور عليها شعر موتشيولي ، حتى ليكاد القارىء يتوهم أن موضوعات الشاعر محدودة ضمن اطار صغير . غير ان الحقيقة هي أن هذه الموضوعات المحدودة في الظاهر ، هي الحياة الواسعة بمعانيها العريضة . وماذا تكون الحياة اذا خلت من : (ارادة الحياة ، ومعاناة الكفاح لاجل البقاء ، والبحث عن الحرية والعدالة ، والتعلق بالارض والوطن ؟؟) .

من تعلق الشاعر بجزيرته ذات الطبيعة القاسية، قولهفي قصيدة عنوانها « ايتها الجزيرة » :

أيتها الجزيرة ،
انت وحدك
دائماً
في نفسي
كأنك الوحدة .

* * *

يا عين البحر الحية
ويا وحدة الشمس
ورفيقة حبي الابدي
يا صقلية !

ويقول في حياة الفلاحين الصقليين العنيفة والعنيدة معا ، من قصيدة عنوانها « الفلاحون » :

انا أعرف صمت
الفلاحين العاكفين على التعب
يمَوّجون الحبوب من الفجر حتى الغروب .
أنا أعرف الارض القاسية ،
الأرض ذات البثور
مثل راحات أيديهم .
أتدري ؟ انهم اشبه بالصبار ،
كلهم أشواك مزهرة .

. . .

الجسم ثابت لا يتحرك
كجذع زيتونة ،
والايدي متقوسة كالاغصان
تمسح العرق ، المالح
كأنه دموع الجنوب القاصي ،
دموع الفلاحين ...

ونحن نلاحظ هنا عبارة الشاعر ، وطريقة بنائه للقصيدة ، وكيف يتلاعب بالصور ، فيترك خلفها فراغات ـ كما حدثنا هو في تعريفه لبناء القصيدة عنده ـ لكي يفسح للقارىء المتذوق ان يكمل الصورة بما توحي به اليه ، ومما تشحن به نفسه من معان . ومثل هذا نجده في كل قصائده تقريبا. فهو في قصيدة « ايتها الجزيرة » يقول ، مثلا ، « أنت تعرين نجوم الظلال »... فما هي (نجوم الظلال) هذه ؟ وكيف تعرّيها صقلية ؟ وما هي (عين البحر الحية) وما هي (وحدة الشمس) في الابيات التي أوردناها ههنا من تلك القصيدة ؟ كل هذه صور ملأى بالاحاسيس ، تمتلىء بها نفس القارىء ، وتوحي اليه بتلوين الصور الشعرية حسبما تقتضيه من ألوان .

وكذلك نلاحظ ارتباط الشاعر بحبّ الجزيرة « رفيقة حبّه الأبديّ » ،

وهو حب يعبّر عنه الشاعر في العديد من قصائده؛ ولم أترجم منه مع هذه الدراسة غير القليل ، الذي يغني عن الكثير ، للدلالة على تعلّق الشاعر بأرضه : بجزيرته ، وبأناسها •

أما تصويره لقسوة الحياة ، وقسوة الطبيعة في صقلّية ، فليس بجديد على من يعرفون أدب صقلّية ، وما يزخر به من صور هذه القسوة المنيفة ، ومن صور عناد الفلاّح الصقلّي في كفاحه مع الطبيعة ، ومع الناس الآخرين • لقد قرأنا ما هو أكثر منه سواداً في رواية (الفهد ـ Il Gattopardo) للكاتب الصقلّي (جوزيبي توماسي دي لامبيدوزا ـ Giuseppe Tom. Di Lampedusa حيث يقول بلسان الأمير فابريتسيو ، بطل الرواية ، مخاطباً الضابط الشمالي شيفالييه :

« ••• هذا المناخ الذي يرهقنا ستة أشهر متواصلة بحرارة تبلغ أربعين درجة • احسبها يا شيفالييه ، احسبها : مايو ، يونيو ، يوليو ، أغسطس ،سبتمبر، أكتوبر ••• ست مرات ثلاثون يوم شمس ملتهبة الحرارة فوق الرؤوس • ان صيفنا الطويل هذا شبيه في تجهمه بالشتاء الروسي ، ولكننا نخرج من مقاومته بأقل من حظ الروس في النجاح • أنت لم تعرفه بعد ، ولكن من الممكن أن يقال أن السماء عندنا تُنزلُ ثلجا من نار ، كما كانت تفعل بالمدن الملعونة في التوراة• وفي كل شهر من هذه الاشهر ، لو شاء الصقلي أن يشتغل حقا ، لاستنفد قوة ثلاثة أشخاص • ثم تأتي قضية الماء المفقود ، أو الذي لا بد من نقله من أماكن بعيدة، بحيث يكون ثمن القطرة منه قطرة عرق • ثم تجيء الامطار أيضا ، وهي دائما عاصفة ، تدفع السيول الجافة الى الجنون ، فتغرق البهائم والآدميين في المكان عينه الذي كان فيه الآدميون والبهائم يموتون قبل أسبوعين من الظمأ • هذا العنف في المكان ، وهذه القسوة في المناخ ، وهذا التوتر المستمر في كل وجهة ، وهذه الآثار الباقية لنا من الماضي أيضا ، وكلها عظيمة ولكنها غير مفهومة ، لأنها لم تشيد بأيدينا ، والتي تنتصب من حولنا كأشباح صماء رائعة الجمال ؛ وكل هذه الحكومات والدول التي نزلت على شواطئنا مدججة بالسلاح ، لا ندري من أي

الجهات ، فلقيت خدمة سريعة ، وكراهية سريعة أيضا ، ولكنها بقيت غيرمفهومة، ولم تفصح عن نفسها بغير الأعمال الفنية التي لا تُفهم أسرارها ، وبغير الجباية الدقيقة المتينة لأموالنا ، التي لا تلبث أن تنفق في أماكن أخرى ، كل هذه الاشياء هي التي صنعت طبائعنا ، فظلت خاضعة لحتميات خارجية ، الى جانب العماقة المريعـــة ... »

وأسوأ من هذا واقسى وأشد مرارة ما نقرأه في أعمال (جوفاني فيرغا ـ Giov. Verga الروائية ، بشكل خاص ، عن قسوة طبيعة صقلية ، وأكثر من الطبيعة قسوة (الاسياد) : الاقطاميين ، والأغنياء ، والحاكمين ، والمثقفين ـ النواب ، والمحامون بشكل خاص ، ومعهم رجال الدين ـ وكذلك تصويره للشقاء الذي لا يظل معه للفلاح أمل في بصيص من النور في كفاحه الدائم البائس من أجل العيش .

ومثله أيضا ما في رواية (نواب الملوك ـ I Vicere') للروائي (دي روبرتو De Roberto ورواية (محادثة في صقلية Conversazione in Sicilia

للروائي ايليـــو فيتوريني Elio Vittorini وفي شعر (سلفاتـــورة كوازيمودو ـ Salvatore Quasimodo ابن صقلية الفائز بجائزة نوبل سنة ١٩٥٩ ، وفي العديد من أعمال (لويجي بيرانديلو Luigi Pirandello) القصصية والروائية والمسرحية . كل هؤلاء وغيرهم وصفوا الحياة الصقلية بملء المرارة وبملء العطف على كفاح الصقليين من أجل لقمة العيش ، وكلهم من أبناء الجزيرة ، وقد عانوا فيها المرارة حتى اضطروا الى تركها ـ كأغلب الادباء من أبنائها ـ الى الشمال بحثا عن العمل والعيش ومجالات التأليف والنشر .

ومثل هؤلاء شاعرنا تينو موتشيولي ، ولكنه يختلف عنهم في شيء أساسي : وهو البقاء في الجزيرة ، والشعور الكامل مع الفلاح الصقلي في كفاحه وآلامه وعنائه ؛ فكأنه هو نفسه الذي يحمل الفأس ليكسر بها الصخور ، وهو الذي يستنبت الارض الجافة ، ولا يجد الا الكفاف اليسير من العيش . انه يكتب الشعر

ليعبر عن هذه المشاركة في الشعور وفي المعاناة ، لا ليصور ما يقع تحت بصره فحسب • وأنك لتقرأه فتحس بأن كل كلمة من قصائده الصقلية دمعة يذرفها الفلاح الصقلّي بمرارة لأجل الخبز ، أو أنة" يصمّدها وهو يلتقط أنفاسه ما بين ضربة فأس وأخرى • ولا غرابة في ذلك ، فالشاعر نقابي كبير ، عاش حياته في القيادة النقابية خذ مثلا مرثيته التي عنوانها (في جنازة بيبينو) لترى عمق الشعور مع صديقه الفلاح الشقي الذي مات وهو يعمل في الحقل :

الرابية الصلعاء •••
يلمع العرق على جمجمتها البراقة
ويبتسم ساخرا سخرية مرة
من أسراب الفلاحين الماضين كالنمل
في حنايا الوادي
خلف التابوت المحمول على الاعناق
وفي داخله الانسان الذي كان يدعى (بيبينو)
صديقي الفلاح
الذي مـات
وهو يعزق أرض سيده

ثم يمضي فيخاطب الارض ، ويتوسل اليهـا أن تحتضن جسد الراحـــل البائس بعطف وحنان ، فيقول :

يـا أمنـــا الأرض
احتضنـي جســده
ويديـه المتقرحتـــين بالبثـور اليابسـة
وابتسامتـــه
كما تحتضنـــين كـل يـوم
عرق العيش من جباهنـــا •

واحتضنني كذلك دموعي ،
دموعنا جميعا ،
على الصديق الذي غاب ...
الذي لم يعرف غير الحجارة ،
حجارة الخبز المر السوداء ،
الحجارة القاسية كراحتيه ،
والحجر الابيض الذي يغطي قبره الآن .
آمين !

....

ويشعر القارىء بحرارة الصدق في لوعة الشاعر على الملاح الراحل . ومن المؤكد أن موتشيولي لا يرثي (بيبينو) لأنه كان فلاحا بائسا من جزيرته الشقية . وبهذا المعنى فان كل فلاح صقلّي هو صديقه ، واكثر من صديق له ، لأنه أخوه في الارض .

وأما البحث عن الحرية والعدالة فيجده القارىء في أكثر من قصيدة من هذه القصائد العديدة التي سيجدها مترجمة فيما يلي ، وكلها تعبر عن انسانية تبحث عن نفسها في مسارب الحياة . ان شعر موتشيولي عميق في انسانيته حقا ؛ والشاعر يكتبه ، لا باعتباره أديبا فحسب ، بل يكتبه بانسانيته . والاديب ان لم يكن « انسانا » قبل كل شيء ، فما أدري أين يكون موضعه ، وماذا يمكن أن يكون !...

ولن أمضي في الحديث ، ولا في التمثل بشعر نينو موتشيولي ، بل أقف هنا لأترك القارىء مع الشاعر مباشرة ، فذلك خير من أي تحليل أو تقديم .

١ ـ من مجموعة (باب الصمت) *

١ ـ أنت لا تعرف صقلّية

TU NON CONOSCI LA SICILIA

أنت لا تعرف صقلّية ،
البيوت البيضاء ،
والنساء السود ،
وأيدي الرجال المعروقة
كالزيتون العربي المتقوس
بفعل العاصفة

* * *

أنت لا تعرف هذه الجزيرة ،
عناء العيش ،
وتكاتف الخبز والالم ،
والبغض/الحب لمن يعيشون
مع سخرية الماعز *

* * *

أنت لا تعرف العرق المتصبب
في أيام الصيف الطويلة
والشمس ، الشمس القاسية
التي تنير كل قرنة معتمة ،
والتي لا تسمح للقلب بلحظة
لا تنقضي في معرفة الالم *
وحين تهب ريح السموم
تتنفس ترابا الى أعماق النفس
وتشعر بأنك صحراء
لا ماء فيها ولا ثمر ،
تتحاور مع بيرانديلو
ما بين سراب البحر
والاحلام الملمرة *

...

أنت لا تعرف الكفن
الذي يلف في عمق الظلام
النفس القاحلة
حين يهبط الى الاعماق
ليحفر في النفس
بفأس ال « لماذا ؟ »
وحين تجيء الريح الشمالية الشرقية
فتقوس الانف
أمام بيوت الفقراء
وتعصف هازئة

بين قرميد الاكواخ المهشم ،
تودّ لو تبصق اللعنة على كـل شيء
وتمضي
بعيدا ، في عالم طوباوي
تنفتح فيه طريق أخرى
في دنيا من العمل •
• • •
ولكنك لا تستطيع
أن تبقى بعيدا ،
بل تحس بانك زيتونة ،
تحس بانك شجرة صبّار ،
تحس بانك رنين في ناي ،
ومن بين ثنايا الضمير
تعرف الامتياز الكبير
في أنك ولدت جزيرة
عطشى دائما الى المجهول ؛
وكل يوم من أيامك
ممتلىء بالاعتزاز
بمعجزة كونك
انسانا • • •

٢ ـ الفـــلاحـــون ـ
CONTADINI

أنا أعرف صمت الفلاحين
العاكفين على التعب
يموّجون الحبوب من الفجر حتـــى
الغروب
أنا أعرف الارض القاسية ،
الأرض ذات البثور
مثل راحات أيديهم •
اتدري ؟ انهم أشبه بالصبّار ،
كلهم أشواك مزهرة •
فاذا ما بلغت قلوبهم • • •
فانهم يبدون وكأنما هبطوا من نجوم
بعيـــدة
الى دنيانا •
وهم ما يزالون يعتقدون بأن القلب
ما يزال يخفق بالحب ،
ويظنون أن الكرامة والشرف
ما يزال لهما قيمة •
لا يعلمون اذن انه ليس من المدنية
أن يتصرفوا بهذا الشكل ، في عصرنا
هذا

الذي يوزن كل شيء فيه
بقبّان النجاح ؟
والأسرة ؟
لقد أوضح لنـــا فرويد
كيف يفسر الجنس الاحساس .
والكرامــــة ؟
كلمة غريبة . يا للحماقة !

* * *

ان المساء البلوري
ما يزال هناك على حصباء الجدول
وإن يكن في انحداره
يتعكر .
والجسم ثابت لا يتحرك
كجذع زيتونة ،
والأيدي متقوّسة كالأغصان ،
تمسح العرق ، المالح
كأنه دموع الجنوب القاصي ،
دموع الفلاحـــين .
وحين تهب ريح السموم
والملابس المنشورة
على واجهات البيوت البيضاء ،
تردد حركات الريح ،
يرفعون الايدي العريضة
ذات العروق المنتفخة
كأنها سياجات التعب الزرقاء ،
ويسألون الله أن يعينهم ،
اليوم وكل يوم ، على جعل قلوبهـــم
تخفق .

٣ ـ ليلـــة صقلّية

NOTTE SICILIANA

في الليل ، على صرير الجنادب ،
الرجل الذي يعزف على الناي
وهو جالس على عربته التي تتدحرج
على الطريق الترابية
يعدّ النجوم ، ويعاود عدّها واحـدة
واحدة
وهي تنظر الى صورتها في مرآة مياه
الجدول .

* * *

القمر في هذه الليلة
يبدو لي كأنه فلك
تسبح وحيدة ، وتمضي

نحو الانوار البعيدة في المدينة .
انه يطير خفيفا ، تحمله الرياح
وأريج نوّار البرتقال .
واستلقي على البساط الأخضر
فاحس بأن جميع النجوم تجيء لملاقاتي .
وبين ضياء القمر
الذي يرتعش هزيلا بين الأوراق ،
وهذا الليل الساجي

يمرّ قيل غريب .
أسمع غناء الوتر الوحيد على مهل
يتلاشى بعيدا بعيدا
واشعر بأنــه يضرب لي موعدا
على هوامش الزمن .

...

حتى القمر وحيد هذه الليلة
يطوف على مركبته الكبيرة بين النجوم

٤ ــ عنب الـــزبيب

LO ZIBIBBO

انّهـا لأشعّة مـن شمس
في مهبّ الريـــح ،
والعنقـــود
شبكـــة حـريريّة .
وحـــين تشمّ عبـيره
تشعـــر بالنشـــوة :
فكيف بـك اذا ما تناولته ؟!
انّه عنب الــزبيب .
حـين تـرى فـم أنثى
يقطـــع منـه خصلـة

وقطـــرات رحيقـــه
تسيل عـــلى جانبي فمهـــا
كأنها دموع في لحظـــة غرام ،
ترى عندئـــذ ولادة
الشمس في البحـــر ،
وقلبـــك
يغنّي للربيـــع
لأن الـــزبيب
هـو ثمـرة الحبّ .

٥ ـ عند سفوح أتنا

ALLE PENDICI DELL'ETNA

يرتجف جسد الأرض الاخضر
لطعم اللحم البشريّ الأبيض ،
فهو طعامها منذ الأزل .
والبركان المريضة لثته
رشّ أضراساً صفراً وسوداً
فملأ بها فمه الغوليّ الذي يعيش
على اللحم البشريّ

* * *

انها الآن ساعة التحية،يا أمي الأرض.
واذا كان صدر الأنثى
يعطي معنى الرجاء
فانّ وجهك الأخضر يخفي
رغبة الموت .

أم تراها رغبة الحياة ؟
وماذا يهمّ ؟
أوليست الحياة هي
تتمة الموت، وهو الذي يعطيها معناها؟
وهؤلاء القرويون الراسخة جذورهم
على الجبل
والمصمّمون دائماً على البقاء ،
وعلى أعادة اللون الى السواد الذي
لا شكل له
والذي يلفّ كلّ شيء : الناس والمدن،
أليس ذلك منهم ارادة بقاء ،
ولو أنهم في النهاية ينتهون الى الموت؟؟

٦ ـ مدينة مسّينا

M E S S I N A

بيضاء كالقمر ،
مقوّسة كالهلال
على البحر .
تاريخك ضحيّة للزمن ،
ماضٍ خَرِبٌ

كهذا الحيّ الذي لا تاريخ له .
النجوم تقذف كالنوافير
دفقات من نور
تبدو في السماء السوداء
مثل

جراح ارضك :
الجراح التي تعرف كيف تغلّ
الثمار دائماً
بفعل ارادة الحياة
لدى أبنائك المشرّدين .
انهم يعرفون ذلك ، يعرفونه
من الريح التي ضلّت الدروب ،
هذه الريح التي تهبّ ،
ولكنّها تظلّ فيهم أبداً حنيناً للعودة .
صيّاد السمك
الذي يترقّب بصنارته سمكة السيف
أشبه بمؤذن على مئذنته ،
ويعرف أن العدم الابدي بالموت
انّما يولد من الحياة .

* * *

بيضاء كالقمر
مقوّسة
كالهلال
على البحر .

٧ ــ بـاب الصمت

LA PORTA DEL SILENZIO

على حفيف أشجار الليمون الخافت
ينزل صوت القمر الأبيض ،
ويرقد على المياه البطيئة الهامسة
فِكرُنا الخامل .
وما نفع الكلام ؟ انّ الكلمة
لهي صرير حادّ .
هنا ، الى جانب أنهار الأصل القديم ،
قل لي ، هل في الوجود شيء غير فانٍ ؟
الدروب الواضحة ، والشجيرات
القليلة الارتفاع ،
والرمال ، والبحر الأخضر ، والخضرة
كلّها
في الدروب العالية ، وخضرة المسْك
ولِبلاب الجدران ... هي تذكارات ،
تذكارات تغوص
في هذه الوحدة العميقة المطرة .
والفكر يضطرب في
سجن الكلمات الضيّق ، وعبثاً
يدقّ على باب الصمت المغلق .
ستبقى الكلمة هي الاثم
وكلّ ما عداها هباء يزول .

٨ ـ مقعد الحديقة العامة

LA PANCHINA DEL GIARDINO PUBBLICO

على هذا المقعد في الحديقة العامّة
كم من ليلة حاول أن ينام
ذلك البائس الذي طردته المدينة ؟
ربّاه ! لم تعد أنوار السماء كافية
لتشيع النور في النفس المظلمة ،
نفس ذلك البائس الدائم التسآل :
لماذا
ينبغي أن يوجد
الجائع ؟

٢ ـ من مجموعة (في بلد الناس ـ NEL PAECE DEGLI UOMINI)

٩ ـ في بلد الناس

بين عروق المرّار والزعتر
وبين أشجار السنديان والخرّوب
يدرس الفلاح بنورجه الأمل
على سنابل الشقاء .
أزاهير فجر أزرق
تحرّك أنفاس الصباح
بكلمات راجفة ،
وأوراق الأشجار المتسلقة
المضطجعة تحت الشمس
تتحرش على قلوبنا
نحن أبناء الجنوب ،
فتضمد جراحها ،
الجراح المتورمة بالصديد الكريه ،
وتمنحها ظلالا
من الرجاء .

* * *

لا تصدق كل ما يقولون ،
فكل ذرة تتنشقها ،
وكل ما هو جميل في الطبيعة
وكل ما هو قبيح
كان في وقت ما انسانا ....(١)

---

(١) يذكرنا هذا بقول شاعرنا المعري .
خفف الوطء ، ما اظن أديم الارض
الا من هذه الاجساد
(المترجم)

١٠ ـ سـؤال

DOMANDA

في الضباب تضمحل
صور أصدقائي المضطربة ،
الاصدقاء الذين ذهبوا الى الأبد .
أسمع فرقعة العربة السوداء
والجوقة التي ترتل تراتيم الجنازة ،
وتتكسر النجوم على الرصيف
فلا اعود أرى غير ظلال ناقصة

لنور خافت
لا يلبث ان ينطفىء .
حبات صغيرة من الظلال
تتحدث دائماً لدى التذكار .
يا الهي ، يا الهي !
أحقا أنك لا تستطيع ان تصنع شيئا
لما ينتهي ولا يعود ؟

١١ ـ أيتها الجزيرة

ISOLA

أيتها الجزيرة ،
أنت وحدك
دائما في نفسي
كأنك الوحدة .
فليغبطك البحر
بلمسات ناعمة عابرة
او فليهاجمك
بامواجه الهائجة القارضة ،
فلن تغيري ابدا

من وجودك
ومن حضورك الذي لا يتكسر

■ • •

موجات الصباح النشيطة
تفرش الندى
على طريقك
البحريّ والملحيّ ،
وطحالب الغروب
تطفو بين الأنوار الاخيرة

كشعر امرأة غريـــق ...

* * *

عـلى أوتـار عابقـة الأنفــاس
تغنـي الريح أغنية أشجار الليمون
وأنت تكتسين بطيور الفضــاء ،
وأنت تعرّين نجوم الظلال ،
وأنت تشقين أغصان الغابـــات
عـلى نسمة نـور أبدية ؟
يا عـــين البحر العيّـــة ،
ويا وحـدة الشمـــس ،
ورفيقـــة حبـي الأبـدي ،
يا صقليّـــة !

١٢ ــ في جنــازة بيبّينو

AL FUNERALE DI PEPPINO

الرابيـــة الصلعــاء
والتـي لا باروكـة عليهـا ،
لتغطّي بهـا عروقهـا المتناثرة ،
يلمـع العـرق
عـلى جمجمتهـا البرّاقـة
ويبتســم ساخرا سخرية مرة
من أسراب الفلاحــين الماضين كالنمل
في حنايـــا الوادي
خلف التابوت المحمول على الأعناق ،
وفي داخله الانسان الذي كان يدعـى
(بيبّينو) (١)
صديقـــي الفـــلاح
الذي مـات وهـو
يعزق أرض سيّـده

* * *

لقد انتهيت أيهـا الصديـــق
انتهيت من شحـــن
العربات بالقمح الصلـب
وأنت يا أمنا الأرض
احتضني جسده ،
ويديـه المتقرحتـين بالبثـور ،
وابتسامتـــــه
كما تحتضنـــين كل يـوم
عرق العيش مـن جباهنــا ،
واحتضنـي كذلـك دموعـي ،
دموعنــا جميعـا ،

---

(١) بيبّينو هو تصغير اسم (جوزيبّي) أي (يوسف الصغير)

على الصديق الذي غاب :
على بيبّينو ،
صديقي القرويّ ، الفلاح
السيّام يعرف من الجنوب غير الحجارة ،
حجارة الخبز المرّ السوداء ،
الحجارة الهزيلة تحت ضربات فأسه
الكبيرة ،
الحجارة القاسية كراحتيه ،
والحجر الأبيض الذي يغطي قبره الآن ،
آمين !

١٣ ـ كودّوريدّا (١)

CUDDUREDDA

رفعوك من تحت الانقاض
وكانت يداك الصغيرتان البيضاوان
مسترخيتين ؛
وراسك المنحني كالزهرة
كان مقطوعا من أصله ،
ياكودّوريدّا .
في عينيك تتقدم
ظلال حزينة جوفاء
(يا لتلك النظرة ، المأساة الأبدية !)
كانت أمك تبحث عن ابتسامتك ،
وكانت ماتزال تريد أن تسمع الثرثرة
من طفلتها ، منبع حبها ...
ولكن الموت كان أقوى منك ،
ياكودّوريدّا المحترقة .
وها هي الريح تهمس بخفة
على قبرك الصغير ،
وتغني لك أغاني الحب ،
ولكن بصوت خافت خافت
لئلا توجعك ...

(١) كودّوريدّا ، اسم نوع من الحلوى الصقلية ، ولكنه هنا اسم طفلة عمرها ست سنوات ، وجدت ميتة بين انقاض بيتها من اثر زلزال عام ١٩٦٨ ، الذي دمر قريتي مونتيفو ، وجبليبا .

١٤ ـ أيتهـــا الحـــرّية

O LIBERTA' !

أيتها الحرية
المصوغـــة عـلى مهل ،
ونادرا ما يُعرف مذاقهـــا ،
انكِ أمامي بلونك الأبيض ،
وأحسّ بصدغي ينبضـــان
برطوبتـــك
المصنوعة من الدموع
والمصنوعة من الالم ،
والمنسوجة أيضا من الدم والحب ،
• • •

لقد كنت حبي الأول ،
وكنت عزيزة وثقيلة ،
فاسمعيني ، وددت لو يهبني الله ،
عند النفس الأخـــير ،
ان اوجه اليـــك
آخر فكر من افكاري
تحية أخـيرة من الجسد
الذي يتحرر أخيرا لكي يصعد
الى برج الصمت ...

١٥ ـ عنـــد الفجـــر

ALL'ALBA

عند الفجر
يتعرّى الصمت
من آخر همسات الليـل ،
فيشبه ما يبقى في النهايـــة
في قبضة اليـــد ،
ويسود صمت عـــــار ،

انه عُريُ الصبـــاح الأبيض ،
لحظـــــة ،
ثم يقدّم الربيـــع
حقولـــه
بأقدام من عشب
وأيدٍ مـن أجنحـــة ،
وصوت كالمناغاة ،

وبريشة من ذهب
تصبغ الشمس
النهـــار الجديـــد
ثــم تنشره في الربيـــع
كغسالة غـــير محتشمـــة ٠
وحين يشتعل مصباحها
دون رأفـــة ،

تقلب عظـــام الأرض
عظمـــا فعظمـــا
بغضب لا يهدأ ،
وتعيده للانســـان
يومـــه المعتـــاد
في المجتمـــع
الذي لا يجتمـــع ...

١٦ ــ الـربيـــع

PRIMAVERA

يطير الربيع من جناح الى جناح
ومن زهرة الى زهرة ، نحو البحر
المالح
ويطير الهواء في السماء ، والهواء
الطلق
يلعب بين الحشائش الذيانة ٠
ماأروع يوم الفرح هذا ، وما اجمل
شباب العالم اليوم ! أسمعك تهمس
في كل خيط عشب ، وكل تفكير

يبدو لي صافيا كاليوم الاول ٠
الربيع يطير من جناح الى جناح
ويطير الهواء في السماء ، والهـواء
الطلق
يعبث في خفة بالشعر المتموج
شعر الأرض الذي يموج بالأمل ٠
انه يومك يا رب ٠ واليوم أراك
في شباب النور ، وفي حلاوة الهواء ٠
وأشعر بأنني انا نفسي مصنوع من
ربيـــع ٠

١٧ ـ سعادة

FELICITA

شجرة صغيرة على الثلج ،
ولطخة حبر
على ورقتك البيضاء .

اللطخة عيب ، ومع ذلك فان فيها
سعادة ...

★ ★

١٨ ـ الفجر

ALBA

يجيء الفجر
بستته
الملأى بالندى
والربيع

. . .

يجيء الفجر
بمثل حياء
فتاة
تحلم بالحب

. . .

وتولد الشمس
عالية في السماء

كزهرة
على ساقها

. . .

ورفرفة الاجنحة
من حولنا .
يبدو انه مخاض
اليوم الجديد .

. . .

يولد القلب
بالرجاء .
فانهض ايها الانسان
وابدأ رقصتك .

١٩ ـ وصيّـة

TESTAMENTO

أترك للريح صوتي
وللهواء أترك غباري ،
وأمـــا ألمي ،
ألمـي الأرضي ،
فلمن أتركـــه ؟

للندى سأترك الدموع ،
وقد يأخذ قوس قزح البسمات ،
وأمـــا حبـي ،
حبي الأرضي ،
فلمن أدعـــه ؟

* * *

٢٠ ـ فصـــــح

PASQUA

أسير في الحقول
فيجري في قلبي
قصيدٌ حارٌ :
أنه غصن مزهر تناولتـــــه
من شجرة لوز منوّرة

أيها الاله القائم من الموت ، والساطع
كالشمس ،
أصحيح أنني أنا أيضا سأقوم مـــن
الموت ؟...

* * *

بيتر زوندي

الدراما وأزمتها *

ترجمة : د . أحمد حيدر

نشأت دراما الأزمنة الحديثة في عصر النهضة • وقد كانت مجازفة فكرية لذلك الانسان الذي عاد الى نفسه بعد انهيار البناء الفكري للقرون الوسطى كما كانت الواقع الأدبي الذي أراد هذا الانسان أن يؤكد نفسه به وأن يراها فيه ، وتم ذلك بتقديم عرض أدبي يعبر عن العلاقات القائمة بين البشر أو الأفراد فحسب (١) • لقد دخل الانسان عالم الدراما بوصفه انسانا يعيش ويتفاعل مع الآخرين • ولقد بدا لـــه مجال العيش المشترك هـــذا جوهريا لوجـــوده الواقعـــي ، فالحرية والالتزام والارادة والحسم غدت من أهم ما يحدد ماهيته • أن «الموضع» الذي أحرز فيه الانسان تحققا دراميا كان فعل التصميم الذاتي • واذا ما صمم المرء على أن يكون واحدا ممن يعيش معهم فقد تكشف عالمه الداخلي وأصبح حضورا دراميا والعالم الذي يعيش في محيطه قد صار بتصميمه على الفعل منسوبا اليـه فبلغ هـــذا العالم بذلـــك ، لأول مرة التحقق الدرامي • الا ان كـــل ما كان داخل هذا الفعل أو خارجه ظل غريبا عـن الدراما : (سواء في ذلـــك التعبير ومـــا لا يمكن التعبير عنه ، النفس المغلقة والفكرة المستبدة من الذات ولا سيما ما لا تعني به أي عالـــم الأشياء الصامت)طالما انه لم يدخل بعد مجال الصلة القائمة بين الأفراد •

في قالب هذا المجال صبت جميع المواضيع الدراميـة مثلاً الصراع بين العـاطفة والواجب في

(*) الفصلان الأول والثاني من كتاب ، نظرية الدراما الحديثة ، لمؤلفـــه بيتر زوندي نشر لأول مرة عام ١٩٥٦ (المترجم) •

(١) قارن فيما يلي : هيغل ، محاضرات في علم الجمال ، الأعمال الكاملة ، الجزء الرابـــع عشر ، ص ٤٧٩ وما يتبع •

موقف « سيد » (٢) بين أبيه وحبيبته او المفرقة الهزلية في الحالات الموازية والناشئة من العلاقات بين البشر كحالة قاضي القرية ارم(٣) أو اللحظة المأسوية في نمو شخصية الافراد كما تتلهيبن في الصراع الفاجع بين الدوق ايرنست والبرشت واغنس بيرناو (٤) ٠

كان الحوار الوسيلة اللغوية لاظهار عالم العلاقات بين البشر ٠ واصبح في عصر النهضة ، بعد الغاء المشهد التمهيدي والجوقة والمشهد الختامي ، وربما لأول مرة في تاريخ المسرح ، العنصر الوحيد المكون للنسيج الدرامي (الى جنب المونولوج الذي ظل هامشياً ولم يتألف منه الشكل الدرامي) ٠ وبذلك تختلف الدراما الكلاسيكية عن ماساة عصر الاوائل (اليوناني) وعن التمثيلية الكهنوتية في القرون الوسطى كما تختلف عن مسرح الباروك العالمي وعن قطع شكسبير التاريخية، ان سيطرة الحوار المطلقة أو بالأحرى هيمنة السجال الكلامي بين الناس في الدراما تعكس واقع أن الدراما لا يمكن ان تقوم ألا عبر العرض الادبي لمجال العلاقات القائمة بين الافراد وانها لا تعرف سوى ما يشع في هذا المجال ٠

كل هذا يدل على أن الدراما عالم من الجدل متكامل مغلق لكنه حر ومتجدد في كل لحظة ٠ وانطلاقاً مما تقدم ينبغي علينا فهم كل ملامحه الأساسية ، التي سنعرض لها الآن ٠

ـ الدراما مطلقة وهي ، لكي تنشأ صفة خالصة اي وضع درامي ، يجب أن تتحرر من كل ما هو خارج عنها ٠ فهي لا تعرف شيئا خارجا عنها ٠

مؤلف الدراما هو في الدراما غائب ٠ وهو لا يتكلم بل يصنع السجال الكلامي ٠ والدراما لا تكتب بل توضع ٠ فالكلمات التي تقال فيها هي جمل او احكام متفرقة تصدر عن المؤلف وتثبت فيه ، ولا يجوز اعتبارها بأية حال تابعة من المؤلف ٠ فهي لا تخص المؤلف الا بوصفها كلا ٠ وهذه العلاقة لا تتعلق بصورة أساسية بكون الاثر درامياً ٠

وتبرز الدراما امام المتفرج في مطلقية مماثلة ٠ فبما أن الترجيع الدرامي ليس قول المؤلف فهو أيضاً غير موجه الى المتفرج ٠ فهذا الاخير يشهد القول الدرامي اكثر مما يتلقاه : يشهده صامتاً، مكتف اليدين وغير مستعد لاستقبال اي انطباع من اي عالم آخر ٠ الا أن على سلبيته الكلية أن تتحول (وعلى ذلك تبنى المعايشة الدرامية) الى فعالية لا عقلية : فمن كان متفرجاً تجرف الآن الى

(٢) « سيد » تسمية مشتقة من « السيد » العربية سمي بها البطل الاسباني القومي رودريكو دياس الذي نفاه الملك الفونس السادس فعاش حياة التجوال والفروسية (المترجم) ٠

(٣) في ملهاة هاينريش فون كلايست « الجرة المكسورة » (المترجم) ٠

(٤) فتاة من عامة الشعب تزوج منها سراً الأمير البرشت الثالث البافاري فلما علم أبوه بذلك اتهمها بالسحر وأمر باغراقها في نهر الدانوب (المترجم) ٠

الجو الدرامي ويصبح نفسه المتحدث (بلسان كل الأشخاص) • والعلاقة بين المتفرج والدراما لا تعرف سوى الفصل التام أو التطابق التام ، فهي لا تبنى على أساس اقتحامه لها أو مخاطبتها له•

وشكل المسرح ، الذي أوجدته دراما عصر النهضة والعصر الكلاسيكي ، والذي كثيرا ما عبر بأنه شبيه بمسرح « صندوق الدنيا » ، هو الشكل الوحيد الملائم لطبيعة الدراما وينم عنها في كل ملمح من ملامحه • فهو لم يحتو على ما يصله بمكان المتفرجين (كالأدراج مثلا) ، كما لا تبرز الدراما أمام المتفرج بشكل تدريجي • ولا يرى المتفرج شكل المسرح أي لا يقوم هذا الشكل ، الا بعد بداية العرض ، وفي أغلب الاحيان بعد بدء الحوار : وبذلك يبدو وكأنه من صنع التمثيل المسرحي ذاته • وعند الختام ، عندما ينسدل الستار ، يغيب شكل المسرح عن ناظر المتفرج ، وكأن العملية التمثيلية تأخذه معها مرة اخرى للدلالة على انه تابع لها • والهدف من اضاءته لمقدمة المسرح هو اظهار العرض المسرحي وكأنه ينفلق هو نفسه لضوء على خشبة المسرح •

ومن عوامل تحقق مطلقية الدراما أيضا المقدرة الفنية التي يتحلى بها الممثل • أما الصلة بين الممثل ودوره فلا يجوز أن تظهر، بل يجب أن يتحد الممثل والممثل لمكونة الانسان الدرامي•

ويمكن على وجه اخر التعبير عن مطلقيـــه الدراما بصيغة أخرى وهي : ان الدرامـا أولية ـ أصلية فهي ليست عرضـا ثانوية لشيء (أولي) ، بـل هي التي تعرض نفسهـا وهي نفسها ما تعرض • كما أن حدثها وكل ترجيع فيها هو « أصلي » ويتحقق بمجرد تحققه •

والدراما لا تعرف الاقتباس ولا التنويـع • فالاقتباس من شانـه ان يجمعها مرتبطة بما يقتبس ، والتنويع يضع خاصتها من حيث هي ، أصلية ، أولية أي « حقيقية ، موضع الأخذ والرد ويجعلها (كتنويع لشيء ومن ضمن تنويعات أخرى) في الوقت ذاته ثانوية • علاوة على ذلك سيفترض عندئذ وجود مقتبس أو مسوغ ترتبط بأحدهما •

الدراما أولية ـ أصلية وهذا هو أحد الأسباب في اعتبار المسرحيات التاريخية « غـير درامية » • فمحاولة اخراج شخصية « لوثر ، المصلح » على المسرح تحمل ضمنا علاقة مع التاريخ • ولو تسنى لنا حمل لوثر ، في حالة درامية مطلقة ، على التصميم على اصلاح العقيدة ، لكنا اذ ذاك قد أنجزنا دراما الاصلاح • لكن تبرز هنا صعوبة أخرى : فالظروف الموضوعية المسببة للتصميم تتطلب معالجة ملحمية ـ وو لية ـ ان تفسير الاصلاح الديني بمجال العلاقات الانسانية بين الأفراد الذي عاش فيه لوثر قد يشكل بالنسبة للدراما الامكانية الوحيدة لتحقيقها ، الا انه يظل غريبا ، كما هو مفهوم ، عن مقاصد قطعة تدور عن الاصلاح الديني •

وبقدر ما تكون الدراما أصلية وأولية فهي تظل تتحرك زمنيا في اطار الواقع الحاضر لكن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال سكونا وجمودا ، بل يدل على نوع خاص من مجرى الزمن الدرامي • ينقضي الزمن الحاضر ويتحول الى ماض انه بوصفه حاضرا ليس حاضرا بعد • ينقضي الحاضـر

بعد ان يعجز تحولا جديدا هو انبثاق حاضر جديد من نقيضه الحاضر الزائل • ومجرى زمن الدراما هو تسلسل مطلق للحاضر • فما دامت الدراما مطلقة ، فهي تضمن ذلك وتنشئ زمنها بنفسها • لذلك يجب ان تحتوي كل لحظة في داخلها على نواة المستقبل ، اي انها « حاملة المستقبل » (٥) • ويغدو هذا ممكنا بفضل بنيتها الجدلية التي تقوم على أسس الصلة الانسانية القائمة بين الافراد •

من هذا المنطلق نفهم من جديد متطلبات الاعداد المسرحي المتعلقة بوحدة الزمن • ان التوزع الزمني في المشهد موجه ضد مبدأ تسلسل الحاضر المطلق لان لكل مشهد قصة سابقة واخرى لاحقة (ماض ومستقبل) خارج الاطار المسرحي • وهكذا تصبح المشاهد المختلفة نسبية بتعلق بعضها ببعض • يضاف الى ذلك ان تسلسل المشاهد ، الذي يولد كل مشهد بموجبه المشهد التالي (الملائم هنا للدراما) ، هو وحده الذي لا يقتضي ضمنا وجود خبير المونتاج ان «حذف ثلاث سنوات» (سواء نوه أم لم ينوه به) يفترض وجود الانا الملحمي – الروائي ، ثمة شيء مماثل في العنصر المكاني يبرر مطلب وحدة المكان • فالمحيط المكاني يجب ان ينعزل (شأنه شأن الزمني) عن ادراك المتفرج • بهذا الاجراء فقط يتكون مشهد مطلق ، اي درامي • وبقدر ما يتزايد تبدل المشاهد يصعب هذا العمل • علاوة على ذلك فان التوزع المكاني (كما هو الحال في الزمني) يفترض ايضا وجود الانا الملحمي – الروائي • (كيشة : « لنتخلف وراءنا الآن المتمردين في الغابة ولنبحث عن الملك الفصل في قصره • »)

ان الشكل الذي اعتمده شيكسبير يختلف قبل كل شيء ، كما هو معلوم ، بالمقطعين الاعمق عن الشكل المستخدم في الكلاسيكي الفرنسي • لا ان تسلسل مشاهده المتفكك والمتنوع الامكنة ينبغي ان يعزى الى التاريخيات ، التي يقدم فيها راو (قارن مثلا هنري الخامس) يقوم مقام الجوقة ، الفصول المختلفة الى الجمهور ، وكأنها فصول في مؤلف دريتي شعبي •

وعلى أساس مطلقية الدراما أيضا يقوم مطلب حذف الصدفة ، مطلب تفسير البواعث فالعرضي يأتي الى الدراما من الخارج • فاذا ما فسرت بواعثه فقد يبرر ويمتد من ثم الى جذر الدراما •

واخيرا فان الدراما ككل ذات اصل جدلي : فهي لا تنشأ بفضل الانا الملحمي – الروائي النافذ الى صلب العمل المسرحي ، بل تنشأ دائما عن طريق الحفاظ على السجال الدائر في مجال العلاقات بين الافراد ، المنجز تارة والمهدم تارة أخرى والذي يتحول في الحوار الى لغة • وايضا من هذه الرؤية الاخيرة يعتبر الحوار حامل الدراما • فامكانية تحقيق الدراما تقتضي امكانية تحقق الحوار •

---

(٥) قارن تعاليم الأسلوب الدرامي • في كتاب اميل شتايغر مفاهيم الشعر الأساسية زوريخ ١٩٤٦ •

أزمـة الدرامـا

تعنى الدراسات الخمس الأولى بالكتّاب المسرحيين التاليين : إيبسن (١٨٢٨ ـ ١٩٠٦) ، تشيخوف (١٨٦٠ ـ ١٩٠٤) ، ستريندبرغ (١٨٤٩ ـ ١٩١٢)، ميترليك (١٨٦٢ ـ ١٩٤٩) وهاوبتمان (١٨٦٢ ـ ١٩٤٦) • ذلك لأن البحث عن منطلق للحركة المسرحية الحديثة لا بد وأن يبدأ بمفاعلة أعمال القرن التاسع عشر المنصرم مع ظاهرة الدراما الكلاسيكية المنوه بها آنفاً •

بذلك يطرح نفسه طبعاً السؤال عما اذا كنا ، بسبب ارجاع كهذا ، لا نقع وراء أهدافها التاريخية في معية العملية التي رفضناها في المدخل الآنف والمتعلقة بالأدب النظامي ذي المعايير التقليدية • لأن ما حاولنا أن نصف في الصفحات السابقة بأنه الدراما التي نشأت في عصر النهضة يمكن ادراجه حتماً تحت مفهوم الدراما التقليدي ،وهو يطابق ما علّمته مراجع الفن المسرحي (مثلا مؤلف غوستاف فرايتاغ) واتخذه النقاد في البداية مقاييس لحركة المسرحية الحديثة ، ولا يزال يُقاس بموجبه بين حين وآخر • لكن الأسلوب التاريخي ، الذي يسمى الى أن يُرجع الى هذا ، الذي أصبح معياراً ، تاريخيته ويجعل الشكل المجسّد له ينطلق من جديد ، لا يجوز أن يتهم باخفاء الحقيقة وبالجمود ، اذا ما أدخلت الصورة التاريخية للدراما ، على الرغم من ذلك ، الى عالم الأدب المسرحي في فترة الانتقال الى القرن الجديد • لأن شكل الدراما هذا لم يكن حوالي عام ١٨٦٠ المعيار الشخصي للمنظرين فحسب ، بل عكس أيضاً في الوقت ذاته المستوى الموضوعي للأدب المسرحي • وما أوجد الى جانبه وأمكن أن يوجه ضده ، فهو اما أنه ذا طبيعة تقادم عليها الزمن أو أنه طرق مواضيع معينة •

وهكذا لا يمكن فصل الشكل « المفتوح » في تاريخيات شكسبير عن الشكل « المغلق » المقابل له في الكلاسيكيات ، وكل ما أخذ به في الأدب الألماني بصورة ملائمة ، كانت له مهمة لوحة تاريخية (مثلا مسرحية غوتس فون بيرليشنغن ومسرحية موت دانتون) •

ان العلاقة التي تقدم فيما يلي ليست ذات صبغة تقليدية محددة المعايير ، بل ينبغي أن تستوعب الصلة التاريخية ـ الموضوعية • وهذه الصلة بشكل الدراما الكلاسيكية لدى الكتّاب الخمسة تختلف من واحد لآخر • فهي لدى ايبسن لم تكن نقدية : اذا لم يحرز ايبسن شهرته من خلال براعته المسرحية • الا أن هذا الكمال الخارجي يخفي أزمة داخلية في الدراما • وتشيخوف يتبنى أيضاً الشكل التقليدي • لكنه لم يعد يملك الارادة الصلبة للوصول بالمسرحية الى درجة الكمال (التي بلغتها الدراما الكلاسيكية) • وفي الوقت الذي يقيم تشيخوف بنياناً شاعرياً سحرياً فوق الأساس التقليدي الموروث ـ صحيح أنه يفتقر الى استقلالية في الأسلوب ووحدة في الشكل ، الا أنه كثيراً ما يلقي ضوءاً نافذاً على الأساس ـ فهو يكشف بذلك عن التباين بين الشكل المتبنى والشكل الذي يقتضيه الموضوع • واذا توصل ستريندبرغ وميترليك الى أشكال جديدة فقد سبق ذلك صراع مع الشكل التقليدي المتبنى ، أو أن هذا الصراع ، الذي لم يحسم بعد ، لا يزال يظهر في البنيان الداخلي للأعمال المسرحية وكأنه سهم يشير الى طريق السلف من كتّاب المسرح • وتسمح مسرحيتا هاوبتمان : «قبل شروق الشمس» و «النساجون» بالتعرف على المشكلة التي تعترض طريق الدراما من الوجهة الاجتماعية •

أولا :

ان مفهوم التقنية التحليلية يجعل من الصعب الدخول في مشكلة الشكل في عمل من الأعمال المسرحيه مثل « روسمرس هولم » • الذي بدا ايبسن من خلاله قريباً من سوفوكليس • لكن اذا ما أدركنا الصلات الجمالية ، التي تشكل اطاراً لتحليل سوفوكليس واثارة جدال حوله في مراسلات غوته وشيللر ، فان المفهوم التحليلي لا يغدو عائقاً في فهم انتاج ايبسن المتأخر بقدر ما يصبح مدخلا الى ذلك •

كتب شيللر في اليوم الثاني من تشرين الأول عام ١٧٩٧ الى غوته ما يلي : « شغلت نفسي في هذه الأيام مدة طويلة بمحاولة ايجاد مادة لمأساة تشبه من حيث

النوعية مادة أوديبوس ملكاً وتعطي المؤلف نفس المرايا المتوافرة فيها · هذه المرايا لا حصر لها ، وان كنت أود ذكر واحدة منها فقط وهي أن الحدث المركب ، الذي يعارض الشكل المأساوي ، يمكن أن يكون أساساً له · حيث أن هذا الحدث قد تم مسبقاً وهو يقع في الوقت ذاته خارج اطار المأساة · أضف الى ذلك أن ما حدث ، لكونه غير قابل للتغيير ، هو بطبيعته مخيف أكثر ، والخوف من أن شيئاً قد حدث يؤثر على المشاعر بطريقة تختلف عن الخوف من أن شيئاً قد يحدث · وكان أوديبوس تحليل مأساوي ليس الا · كل شيء موجود بشكل مسبق وعلينا فقط ان نبرزه · ويمكن أن يتم ذلك بأبسط جهد وفي لحظة زمنية قصيرة · حتى ولو كانت الأحداث بهذا التعقيد ومرتبطة بظـروف معينة · ذلك في صالح الأدبـاء ! ـ لكنني أخشى أن يكون أوديبوس نوعاً خاصاً قائماً بذاته وليس له مثيل ··· »

قبل ذلك بنصف عام (في الثاني والعشرين من نيسان ١٧٩٧) كان غوته قد كتب الى شيللر بأن منطلق الدراما هو الذي يسبب للمؤلف المتاعب ، « لأننـا نتوخى منه تطوراً خالداً ، ويحلو لي أن أعتبر أن أفضل مادة درامية هي تلك التي تجعل من المنطلق جزءاً من عملية التطور » · وأجابه شيللر في الخامس والعشرين من نيسان بأن « أوديبوس ملكاً » يقترب الى حد كبير من هذا الوضع المثالي ·

ان منطلق هذا المفكر هو الشكل العقـلاني للدراما · فامكانات التحليـل المستخدمة ينبغي أن تمكـن من بنـاء منطلق الحركـة الدرامية في داخل الـدراما وتخليصها بذلك من تأثيرها الروائي أو أن تختار أحداثاً « مركبة » تضـاف الى مادة الدراما ، ولو أنها لا تنسجم في البداية مع شكلها ·

على أن الوضع في أوديبوس سوفوكليس يختلف عن ذلك · فثلاثية اشتيلوس السابقة لأوديبوس وغير المنقولة كانت قد روت مصير ملك طيبة بترتيب زمني · لقد استغنى سوفوكليس عن هذا العرض الروائي لاحداث متباعدة زمنياً ، لأنـه لم يهتم بالأحداث ذاتها بقدر ما اقتصر اهتمامه على جوهرها المأساوي · وهـذا لا يتقيد بالتفصيلات ، بل يُستل من المجرى الزمني · والجدل التراجيدي القائم على البصر والعمى ، أي أن يصبح المرء أعمى عن طريق ادراك الذات ، عن طريق

العين « الثاقبة » لنظر (١) ، هذا المنعطف الحاسم ، حسب مفهوم أرسطو وهيجل ، لا يحتاج الا الى عملية التعرف ، التعرف على الأقارب ،كيما يصبح واقعاً دراميا • لقد عرف جمهور أثينا هذا العنصر الأسطوري ولم تكن هناك حجة الى عرضه أمامه • بيد أن الانسان الوحيد الذي كان ينبغي عليه معرفته هو أوديبوس ذاته ــ ولا يجوز أن يعرف ذلك الا في النهاية ، بعد ان كانت الأسطورة تشكل مضمون حياته (٢) • وهكذا يصبح المنطلق مديم الجدوى شأنه في ذلك شأن تحليل الحدث • كأن أوديبوس الرائي والأعمى في الوقت ذاته يشكل المركز الحاوي لعالم يعرف شيئاً عن مصيره ، ويسيطر رُسُله على داخله بالتدريج ليملؤوه بحقيقة رهيبة • لكن هذه الحقيقة ليست من الماضي ، وليس الماضي هو الذي يزاح الستار عنه ، بل الحاضر ذاته • لأن أوديبوس هو قاتل لأبيه وزوج لأمه وأخ لأطفاله • وهو « قرحة هذه البلاد »(٣) وما عليه الا ان يعرف ما كان ، كي يستطيع ادراك ما هو قائم • لذلك فالحدث في « أوديبوس ملكاً » ، على الرغم من أنه من الناحية الوقعية سابق للمأساة ، فهو موجود في حاضرها • وهكذا تتطلب تقنية التحليل لدى سوفوكليس من المادة نفسها ، ليس بالنظر الى شكل درامي جاهز ، بل لتطهر مأساوية هذه المادة على أقصى درجة من درجات النقاء و لكثافة •

يؤدي التمييز بين بنية الدراما لدى ايبسن وبنيتها لدى سوفوكليس الى بروز مشكلة الشكل الفعلية ، التي تبرز بدورها أزمة الدراما التاريخية • وحقيقة أن تقنية التحليل الايبسينة ليست ظاهرة جزئية ، بل هي النوعية المميزة لبنيان مسرحياته الحديثة ، هذه الحقيقة لا تحتاج الى أي برهان ، يكفي أن نذكر بأهم هذه المسرحيات ، نورا ، دعائم المجتمع ، أشباح ، امرأة البحر ، روسمرس هولم ، البطة البرية ، المعماري سولينس ، جون غابرييل بوركمان ، عندما نستيقظ نحن الموتى •

---

(١) هولدرلين ، الاعمال الكامله ، الطبعة الشتوتغارتية الكبيرة ، الجزء ٢/١ ص ٣٧٣

(٢) أرسطو ، نفس المرجع ، فصل ٢/٢ ، قارن المؤلف محاولة حول المأساوي فرانكفورت /ماين ١٩٦١ ، ص ٦٥ وما يتبع •

(٣) البيت رقم ٣٥٣ ، ترجمة أميل شتايغر في كتاب تراجيديات سوفوكليس ، زوريخ ١٩٤٤ •

جون غابرييل بوركمان (١٨٩٦) مسرحية « تدور أحداثها في احدى أمسيات الشتاء في مزرعة أسرة ريتتهايم بالقرب من العاصمة » • في «الصالة الكبيرة» من البيت يعيش منذ ثمانية أعوام في عزلة تامة تقريباً جون غابرييل بوركمان ، « سابقاً مدير بنك » • زوجته كونهيلد تقطن الحجرة السفلى • وهما يعيشان في بيت واحد دون أن يقابل أحدهما الآخر • أختها ، ايللا ريتتهايم ، صاحبة البيت الريفي ، تقطن في مكان آخر • وهي تحضر مرة فقط في كل عام لمقابلة المشرف على البيت : وفي أثناء ذلك لا تتحدث الى كونهيلد وبوركمان أبداً •

الأمسية الشتوية ، التي تدور فيها أحداث المسرحية ، جمعت بين هؤلاء الثلاثة ، الذين ربط الماضي بينهم ، بينما فرقتهم الآن غربة عميقة • في الفصل الأول تقف ايللا وكونهيلد وجهاً لوجه . « نعم يا كونهيلد ، مضى الآن ما يقرب من ثماني سنوات ، منذ أن رأى بعضنا بعضاً آخر مرة » (٤) • وفي الفصل الثاني يقوم حوار بين ايللا وبوركمان : « منـذ مدة طويلة جـداً لم نتقابل عيناً بعـين يا بوركمان » (٥) • أما في الفصل الثالث فيتقابـل جون غابرييل مع زوجتـه « تقابلنا آخر مرة أمام المحكمة • عندما دُعيت لأدلي بإفادتي » (٦) •

هذه اللقاءات ـ التي تمت بناء على رغبـة ايللا ، التي تعاني من مـرض مميت ، في أن تعيد ابن بوركمان ، الذي بقي سنوات طويلة في عنايتها ، معها الى منزلها ، كي لا تموت وهي وحيدة ـ تزيح الستار عن ماضي كل من الثلاثة

أحب بوركمان إيللا ريتتهايم ، لكنـه تزوج أختها كونهيلـد • وقضى في السجن ثماني سنوات بسبب ارتكابه سرقة ودائع من البنك الذي عمل فيه ، بعد أن أقام عليه دعوى صديقه المحامي هينكل • وعندما أطلق سراحه عاد الى صالـة

(٤) ايبسن ، جون غابرييل بوركمان ، في طبعة الاعمال الكاملة ، دار فيشر للنشر ، برلين (دون ذكر عام النشر) ، الجزء التاسع ، ص ٨٧ •

(٥) المرجع السابق ، ص ١٢٨ •

(٦) نفس المرجع ، ص ١٤٤ •

البيت الريفي التي حصلت عليه إيللا بالمزاد ووضعته تحت تصرف أختها وزوجها . وقد كانت ودائع إيللا هي الوحيدة التي لم تمس من قبل بوركمان .

أثناء هذه الفترة تقوم إيللا بتربية الابن ولا يعود هذا الى أمه الا بعد أن يكبر . هذه هي الأحداث . الا أنها لم تعرض لذاتهـا . فالجوهري هو ما يكمـن « خلفها » و « بينها » : الدوافع والزمن .

« عندما قمت بعلم رغبتك بتربية ايرهارد نيابة عني الى أن كبر ـ ماذا كان هدفك ؟ » سؤال وجهته السيدة بوركمان الى أختها .(٧)

وتسأل إيللا صهرها (٨) « غالباً ما فكرت بالتالي : لماذا حرصت على كل شيء يخصني ـ ولم تحرص على أي شيء آخر ؟ »

وهكذا تتكشف العلاقة الحقيقية بين إيللا وبوركمان بين بوركمان وزوجته وبين إيللا وايرهارد :

تخلى بوركمان عن حبيبته إيللا كيما يكسب دعم المحامي هيكل ، الـذي طلب يدها بدوره ، لمستقبله الوظيفي في البنك . وبدلا من إيللا تزوج كونهيلد دون أن يحبها . لكن إيللا اليائسة رفضت هيكل ، فظن هذا أن الرفض قد تم تحت تأثير بوركمان فانتقم منه باقامة الدعوى عليه . أما إيللا ، التي حطمت خيانـة بوركمان حياتها ، فقد أحبت انساناً واحداً في العالم بعد ذلك : ايرهارد ، ابنه . فقد ربته وكأنه ابن لها ، لكن عندما كبر استرجعته أمه . غير أن إيللا ، التي يرجع مرضها المميت الى تلك « الصدمة العاطفية » التي خلقتها خيانة بوركمان ، تريد الآن أن تعيش مع ايرهارد آخر أيام حياتها . أما هذا فيغادر أمه وخالته الى امـرأة يحبهـا .

هـذه هي الـدوافع . وهي تستتر في هذه الأمسيـة الشتوية من النفـوس المعناة . نفوس الأشخاص ، لتنشر على أضواء خشبة المسرح . الا أن الجوهري في

(٧) نفس المرجع ، ص ٩٢ .

(٨) نفس المرجع ، ص ١٣٠ .

الأمر لم ينقل بعد • فعندما يحدث بوركمان ، كونهيلد وإيللا عن الماضي ، لا تحتل الأحداث المحتلفة أو دوافعها مكان الصدارة ، بل الزمن المتلون بها •

تقول السيدة بوركمان • « سوف أعمل على أن ارتاح ••• ارتاح من حياتي التي ذهبت هدراً • » (٩)

وعندما تقول لها إيللا بأنها سمعت أن الزوجين يعيشان في بيت واحد دون أن يرى أحدهما الآخر تجيبها :

نعم ، هكذا تحملنا العيش يا إيللا • بدون انقطاع ـ منذ أن أخرجوه من لسجن وأرسلوه الي • ـ طيلة الأعوام الثمانية الماضية • (١٠) وعندما تواجه إيللا بوركمان :

إيللا : منذ مدة طويلة جداً لم نتقابل عيناً بعين ، يا بوركمان •

بوركمان (متجهم الوجه) : طويلة ، طويلة هذه المدة • وحدثت أثناءها أمور رهيبة •

ايللا : مضت أثناءها حياة انسان كاملة • حياة ضائعة • (١١)

وبعد ذلك بقليل :

منذ أن بدأت صورتك تتلاشى في ذهني ، مارست حياتي وكأنني أعيش تحت شمس مظلمة • طيلة هذه السنين وأنا أقاوم حب انسان الى أن يئست (١٢) •

وعندما تقول السيدة بوركمان لزوجها ، في الفصل الثالث ، بأنها فكرت طويلا بقصصه الغامضة ، يجيب :

وأنا أيضا ، أثناء السنين الخمس ، التي قضيتها في السجن ـ وفي أمكنة أخرى ـ وكنت أحس بأنها أبدية ، كان لدي وقت لذلك ، وخلال الاعوام

(٩) نفس المرجع ص ٩٠ •
(١٠) نفس المرجع ص ٩٤ •
(١١) نفس المرجع ص ١٣٨ •
(١٢) نفس المرجع ص ١٣٥ •

الثمانية التي قضيتها هنا كان لدي وقت أكثر، درسنا القضية القانونية بمجملها من جديد ـ مع نفسي تناولتها مرات ومرات ... كم قطعت الصالة العليا هناك جيئة وذهاباً وتمعنت بكل تصرفاتي من جميع الوجوه ... (١٣) هناك تسكعت وضيعت ثمانية أعوام ثمينة من حياتي . (١٤)

وفي الفصل الاخير في المسحة الموجودة أمام البيت :

لقد حان الوقت لأن أعتاد من جديد على المراء والهواء ... ثلاثة أعوام من التحقيق ، خمسة في السجن وثمانية هناك في الصالة العليا . (١٥)

لكنه لن يستطيع بعد الآن أن يعوّد نفسه على الهواء الطلق . فالهرب من سجن الماضي لا يقود الى الحياة ، بل الى الموت .

وكونهيلد وايللا ، اللتان تفقدان في هذه الامسية الزوج والابن ، اللذين احبتا ، تمد كل منهما ـ « ظلان فوق الرجل الميت » ـ يدها للاخرى .

ليس الماضي هنا ، كما في أوديبوس سوفوكليس ، تابعا للحاضر ، بل ان الحاضر هذا لا يتعدى كونه دافعا من دوافع استحضار الماضي . ولا يؤكد هنا على مصير تخلي بوركمان . وليست من صلب الموضوع أية حادثة من الماضي ، مثلا تخلي بوركمان عن إيللا أو انتقام المحامي . اذن ليس من صلب الموضوع ما مضى من أحداث ، بل الماضي نفسه .

« الأعوام الطويلة التي ما تفأ تتذكر » والحياة الخائبة الضائعة بأسرها » . لكن هذا يخذل الحاضر الدرامي . لان ما يدخل ضمن اطار الحاضر ، في مفهوم العلية الدرامية ، هو الزمني فقط ، لا الزمن نفسه . ففي الدراما لا يوجد سوى الأخبار عن الزمن ، بينما عرضه بشكل مباشر لا يتيسر الا لشكل فني « يضمه الى سلسلة المبادىء المكونة لبنيانه » ، هذا الشكل الفني هو ـ كما بيّن

(١٣) نفس المرجع ، ص ١٤٥ .
(١٤) نفس المرجع ، ص ١٤٦ .
(١٥) نفس المرجع ، ص ١٦٤ .

جورج لوكتش (١٦) ـ الرواية الملحمة «في الدراما وفي الملحمة (لا وجود للماضي أو أنه يتحول تماماً الى حاضر ، وبما أن هذين الشكلين لا يعرفان انقضاء الزمن ، فليس فيهما فرق نوعي من حيث معايشة الاحداث بين ما مضى وبين ما هو قائم ؛ وليس في الزمن قوة محولة ، كما لا تزداد أهمية شيء ولا تنقص بفعله ٠ » (١٧) في تحليل أوديبوس يتحول الماضي الى حاضر ٠ « هذا هو المفهوم الشكلي للمشاهد النموذجية ، التي أبرزها أرسطو والتي تعالج حالات الكشف والتعرف : شيء ما يجهله أبطال الدراما بصورة موضوعية ، ويدخل الأنا هذا الشيء ضمن دائرة رؤيتهم فيغير عالمهم : فيجب عليهم أن يتصرفوا في العالم المتغير بهذه الطريقة على عكس ما يريدون ٠ الا أن العنصر الجديد الطارئ لا تقل أهميته بفعل رؤية زمنيـــة معينة ، اذ أنه مساو للحاضر تماما نوعا وقيمة » (١٨) ٠

وهكذا يتضح فرق آخر ٠ ان حقيقة اوديبوس ذات طبيعة موضوعية ٠ فهي جزء من العالم : أوديبوس وحده يعيش في الجهل وطريقه الى الحقيقة يشكل الحدث التراجيدي ٠ وعلى العكس من ذلك فان الحقيقة بالنسبة لايبسن عالم داخلي تكمن فيه دوافع التصميم البارز للوجود وفيه تختفي اثاره الناتجة عن الصدمات وتتقلب بهذا المفهوم المحلي ، الى ذلك الحضر الذي تتطلبه الدراما ٠ وهـــو يرجع في الاصل الى الصفة الوسط ـ انسانية ، لكن الراسية في أعماق الانسان الغريب والوحيد في وسطه ، والتي لا تتعدى كونها انعكاسا بهذه الاعماق ٠ يدل على هذا أن عملية عرض درامي مباشر لهذا الحاضر غير ممكنة ٠ فهو يحتاج الى التقنية التحليلية لا ليحرز فحسب كثافة أكبر ٠ وكمادة لرواية ، خاصـــة بالنسبة اليه ، لا يمكنه الوصول الى خشبة المسرح الا عن طريق هذه التقنيه ٠ لكن حتما من هذه الطريقة يبقى أخيرا غريبا عنها ، لانه مهما ارتبط الحاضر الداخلي بحدث حاضر (بمفهوم مزدوج) ، فهو يبقى منفيا في الماضي السحيق

---

(١٦) جورج لوكاتش ، نظرية الرواية ، ص ١٢٧ ٠
(١٧) المرجع الأنف ، ص ١٣٥ ٠
(١٨) المرجع ذاته ، ص ١٣٥ ٠

والباطن العميق . وهذه هي مشكلة الشكل الدرامي لدى ايبسن . (١٩)

طالما كانت نقطة انطلاق ايبسن روائية ، فقد كان من المحتم أن يصل الى تلك القمة من البراعة التي لا مثيل لها في البنيان الدرامي . وطالما وصل اليها ، فلا نرى بعد ذلك الاساس الروائي . وعمل الكاتب المسرحي المزدوج ، استحضار الماضي وتكليفه بمهمة جديدة ، أصبح ضرورة ملحة بالنسبة لايبسن ـ لكنه لم يفلح بذلك تماما أبدا .

هناك أشياء مسخرة لخدمة الاستحضار ، تشكل عادة في حد ذاتها عامل تعريف . مثلا تقنية الدافع الرئيسي . فلا يجوز كما في حالات أخرى ، أن يتكرر فيه الشيء نفسه خلال عملية التعبير أو أن تقيم صلات متقاطعة . في دوافع ايبسن الرئيسية يبقى الماضي حيا ويستحضر حالما يذكر . كما هي حالة جدول الطاحون في مسرحية « روسمرس هولم » ، الذي خلّد من جراء كون بياتي روسمرس قد القت بنفسها فيه فانتحرت . وفي الأحداث الرمزية كثيراً ما يختلط الماضي بالحاضر ، كارتطام الزجاج في الغرفة المجاورة مثلا (مسرحية الاشباح) . وعامل الوراثة أيضا ليست مهمته تجسيد بعث المصير القديم في الكلاسيكية اليونانية بقدر ما هي استحضار التحليلية فقط يمكن تشييت الزمن ذاته ، وتشييت حياة السيدة القينج الى جانب هذا الانسان كفترة زمنية ، كفرق بين جيلين ، هذا اذا لم يكن من الممكن عرضه . والاستخدام الدرامي ، الذي عليه عادة أن ينجز البيان القائم على التعاقب السببي لحدث موحد ، يجب هنا أن يغطي الهوة القائمة بين الحاضر والماضي الذي لا يمكن استحضاره ، نادرا ما توصل ايبسن ، من حيث الموضوع، الى المساواة بين الحدث الحاضر والمستحضر والتوحيد بينهما تماما ، من هذه الرؤية تبدو مسرحية « روسمرس هولم » عملا رائدا . فموضوع الساعة السياسي وموضوع الماضي البطني ، الذي لا يُنفى في روسموس هولم الى هوى النفس السحيقة ، بل يستمر في الحياة في جميع أرجاء البيت لا ينفصلان الا نادرا لا بل

(١٩) قارن ريكلي ، مذكرات مالتي لوريدس بريكي .
لايبزيغ ١٩٢٧ ، ص ٩٨ ـ ١٠٢ .

يعمل ذاك على أن يراوح هذا ـ طبقا لجوهره ـ بين النور والظلمة ، ويتحدان تماما في شخصية المدير كرول • شقيق المنتحرة روسمرس وخصمها السياسي في ان واحد • وهنا أيضا لا تفلح تماما ، انطلاقا من الماضي ، محاولـة استخراج دوافع النهاية و بالتالي لا يجوز الاصرار على حتميتها . ان مأساويـة أوديبوس الاعمى ، الذي يُقاد الى القصر ، تمتنع عـلى روسمرس وريبيكا فيست ، عنـدما يلقيان بنفسيهما بين العالم البورجوازي والسقوط المأساوي • فمأساته لا تكمن في الموت بل في الحياة ذاتها •(٢٠) يقول ريكللي عن هذه لحياة (قاصداً ايبسن مباشرة) بأنها « انزلقت الى داخلنا ، [•••] وانسحبت الى الاعماق بشكل نكاد لانستطيع تصوره » (٢١) وتنطبق على هذا أيضا كلمة بالزاك • « انـــا نموت جميعـا مجهولين » (٢٢) • ان عمل ايبسن يدل عليه • لكنه عندما حاول الكشف عـن الحياة الخفية عن طريق الدراما وأراد تحقيق ذلك من خلال أبطاله ، ساهم بذلك في تهديم هذه الحياة • لم تستطع شخصيات ايبسن العيش الا مدفونة في نفسهـا ، تقتات من « كذب الحياة » • وطالما انه لم يقم بمهمه روائي شخصياته ولم يترك لهم حياتهم ، بل أجبرهم على التحدث علنا ، فقد أماتهم • وهكذا يصبح الكاتب المسرحي ، في زمن يُنصب للدراما العداء ، قاتل مخلوقاته •

---

(٢٠) قارن المؤلف ، محاولة حول المأساوي ، فرانكفورت/ماين ١٩٦١ ص ١٠٨ وما يتبع •

(٢١) ريكللي ، نفس المرجع ص ١٠١ •

(٢٢) اقتبست عن جورج لوكاتش حول سوسيولوجية الدراما الحديثة في ارشيف العلوم والعلوم الاجتماعية ، الجزء ٣٨ (١٩٤١) • قارن أيضا مقالات عن سوسيولوجية الادب اصدر ب• لودس ، نوي فيد ١٩٦١ ، ص ٢٦١ ـ ٢٩٥ •

ثانيا :

في مسرحيات تشيخوف يعيش اناس في عالم يتسم بالتخلي : التخلي قبل كل شيء عن الحاضر الذي يتميز بالعلاقات ، التخلي عن السعادة في اللقاء الفعلي . هذا الاستسلام الذي يجمع بين الحنين والسخرية في موقف وسط ، يحدد أيضاً الشكل أو بالاحرى مكانة تشيخوف في تاريخ تطور الحركة المسرحية الحديثة .

التخلي عن الحاضر معناه العيش في الذكرى والخيال ، والتخلي عن اللقاء يعني العزلة . « الاخوات الثلاث » ـ ربما عُدت أكمل مسرحيات تشيخوف ـ وهي عرض منفرد بذاته لأناس وحيدين ، غارقين في الذكريات وحالمين بالمستقبل . وحضورهم يتسم بضغوط الماضي والمستقبل وهو عبارة عن مرحلة انتقالية ، عن زمن يوضع الانسان فيه عرضة ، ويكون هدفه الوحيد في وضعه ذاك الرجوع الى وطنه المفقود . يعالج هذا الموضوع ـ المحاط عمليا بكل المسحات الرومانسية وضع أخوات ثلاث في العالم البورجوازي عند منعطف القرن على الشكل التالي . أولغا ، ماشا وايرينا ، الأخوات الثلاث في أسرة بروسوروف ، يعشن مع أخيهن أندريه سيرجيفيتش منذ أحد عشر عاما في مدينة كبيرة في شرق روسيا ، تتمركز فيها حامية عسكرية . وكن فيما سبق قد غادرن مع أبيهن ، الذي تولى هنا قيادة فرقة عسكرية ، موطنهم موسكو . تبدأ أحداث المسرحية بعد عام واحد من وفاة الأب . لم يعد هناك مبرر للاقامة في الاقليم ، وذكريات الفترة التي مضت في موسكو تغطي الحياة اليومية وتتصاعد في الصرخة الوحيدة اليائسة « الى موسكو » (١) ان الامل في الرجوع الى هذا الماضي ، الذي هو في الوقت ذاته المستقبل الكبير ، يملأ حياة الأخوات بروسوف . ويحيط بالاخوات ضباط الحامية ، الذين يقص تعب وحنين ماثلان مضجعهم . وتتعاظم لدى أحدهم اللحظة المستقبلية ، التي هي محور الاهداف المميتة في حياة الاخوات فتبلغ حد الاوتوبيا .

---

(١) تشيخوف ـ الاخوات الثلاث ، اصدار لاديشنكوف برلين (بدون تحديد العام) ص ٦٠

يقول الكسندر ايكناتيفيتش فيرشينين .

في مدى قرنين أو ثلاثة من الزمن ستكون الحياة على الارض أجمل وأعظم بما لا يمكن المقارنة معه . ان لدى الانسان حاجة ملحة لحياة كهذه، فان لم تتلب حتى الآن ، فعليه على الأقل أن يتنبأ بها ، أن يحن اليها ، أن يحلم بها وأن يسعى اليها ... (٢) .

ويقول فيما بعد :

أرى أن هناك تحولا سيتم تدريجيا في عالمنا الأرضي ، وهو يحدث الآن أمام أعيننا . وفي مدى قرنين ، ثلاثة وربما في مدى ألف عام — — ليست المدة المهم في الأمر — ستبدأ حياة جديدة وسعيدة على الأرض . لن يصيبنا بالطبع قسط من هذه الحياة ، لكننا نعيش الآن ونعمل ونعاني من أجل هذا المستقبل . لا بل نحن الذين نوجده ، وفي ذلك يكمن الهدف من وجودنا ، وفي ذلك تكمن — ان أردتم — سعادتنا (٣) أما في حياتنا هذه فلا توجد سعادة ، ولا يمكن أن توجد ولن توجد ... علينا أن نعمل ونعمل ، لكن السعادة ستكون من نصيب أحفادنا . فان لم أتمكن من أن أكون سعيدا ، فينبغي أن يكون على الاقل أحفادي أو أحفاد أحفادي سعداء

الا ان عبء الماضي وعدم اقتناع الناس بالحاضر يعملان على تشتيتهم أكثر مما يعمل هذا الاتجاه الطوباوي . فكلهم يغرقون في تأملات حياتهم الخاصة ، ويضيعون في ذكرياتهم ويقض مضاجعهم تحليل الملل . لكل فرد من أفراد أسرة بروسوروف ومعارفها مشكلته الخاصة ، التي ، وهو في وسط المجتمع ، دائما ما يتقلب فيها وتفصله هكذا من وسطه الاجتماعي . فأندريه يستسلم للتناقض بين طموحه الى منصب استاذ في جامعة موسكو وبين عمله الحقيقي كسكرتير في الادارة الزراعية . وماشا تعيش منذ أن كانت في سن السابعة عشرة زواجا

(٢) نفس المرجع ، ص ٢٤ وما يتبع .
(٣) نفس المرجع ص ٤٥ .
(٤) نفس المرجع ص ٤٦ .

تعيسا . وأولما تلاشت » بالتدريج وحارت قواها منـــذ أن عملت في المدرسة الثانوية(٥) وايرينا ، التي اندفعت الى العمل بغية القضاء على القرف والكآبة(٦) تعترف :

عمــري أربعــة وعشــرون عاماً وأعمل منذ زمن طويـــــل ، لكن إلام توصلت ؟ كان دماغي قد جف ، وهزل جسمي ، أصبحت غبيـــة ، أحس وكأنني قد تقدم بي السن ، ولم أجد شيئا ، حتى ولا أدنى حد من القناعة في عملي ، يهرب الوقت بسرعة ، وأحس باستمرار أنني أبتعد عن الحياة الحقيقية ، الجميلة فعلا ـ وكأنني أسقط الى هاوية ، أنا يائسة تماما ، لا أجد مبرراً لكوني لا أزال على قيد الحياة ، لكوني لم أنتحر بعد ..(٧)

هنا يطرح نفسه السؤال عن كيف أن هذا الرفض ، من حيث الموضوع ، للحياة القائمة لصالح الذكرى والحنين ، وهذا التحليل المستمر للمصير الذاتي ، لا يزال يسمح بذلك الشكل الدرامي ، الذي تمحور فيه في السابق لاعتقاد ، الذي ساد في عصر النهضة بـ « هنا » وبـ « الآن » وبالعلاقات الانسانية . يبدو أن رفض الحدث والحوار ــ وهما أهم عنصرين يصوغان شكل الدراما ــ وبالتالي رفض الشكل الدرامي ذاته ، لا بد وأن يطابق ظاهرة التخلي المزدوج ، الذي يميز شخصيات تشيخوف .

لكن لا يمكن تتبع هذه الظاهرة سوى في البداية . وفي حين يستمر ابطـال مسرحيات تشيخوف في عيش الحياة الاجتماعية ، على الرغم من غيابهم النفسي ، ولا يستخلصون من وحدتهم وحنينهم آخر النتائج ، بل يصرون على تواجدهم المعلق بين العالم والأنا ، بين الآن والآنذاك ، فلا يستدعي الشكل فيها عن المعايير التي تجعله دراميا . وهو يحافظ عليها ضمن فرضيــة تسمح لشكـل الموضوع الحقيقي أن يتكون في اطار سلبي ، كانحراف عنه .

(٥) نفس المرجع ، ص ٨ ، أصلا في صيغة المتكلم .

(٦) نفس المرجع ، ص ٣٠ .

(٧) نفس المرجع ، ص ٧٥ .

وهكذا تظهر مسرحية الأخوات الثلاث بقايا من الحدث التقليدي . الفصل الاول ، مطلق المسرحية ، تدور أحداثه في يوم تسمية ايرينا ، والثاني يتحرك في اطار التغيرات التي حصلت فيما بعد ، رواج أندريه وولادة ابنه ؛ وتدور أحداث الثالث ليلا ، بينما يشب حريق كبير في المكان المجاور ؛ أما الرابع فيتسم بمبارزة تسفر عن قتل خطيب ايرينا، في اليوم الذي تنسحب فيه الفرقة العسكرية وتقع أسرة بروسوروف فريسة لملل الحياة في الاقليم . هـذا التجانب المتفكك في لحظات الاحداث الى جانب ترتيبها في اربعة فصول ذلك الترتيب الذي يعد منذ الأزل فقيراً في عناصر التشويق، يكفي لأن يكشف الموقع الجديد بهدء لحظات في اطار مجمل الشكل. فهي موضوعة بدون افادة فعلية ،كيما تكسب الموضوع قليلا من الحركة ، التي تمكن من اقامة حوار . الا أن الحوار لا وزن له ، شأنه في ذلك شأن اللـون الأساسي الشاحب ، الذي تختلف عنه الحـوارات الذاتية المزخرفة ، التي تمد ترجيعا ، كونها تلك البقع الملونة التي يتكشف فيها المحتوى الاجمالي. من هذه التحليلات الذاتية اليائسة ، التي تتيح المجال لظهور كـل الاشخاص تقريبا ، كلٌ بمفرده ، تحيا المسرحية ، فمن أجلهم كُتبت .

ليست هذه حوارات ذاتية بالمعنى التقليدي للكلمة ، حيث لا حالة هناك في أصلها ، بل موضوع . والحوار الذاتي الدرامي لا يصوغ ، (كما يرى جورج لوكاتش (٨) شيئا مما لا يحتويه الاخبار . « يُخفي هاملت لأسباب عملية وضعه النفسي أمام رجال البلاط ؛ ربما بالذات لان هؤلاء يفهمون جيدا أنه يريد ، لا بل يجب أن ينتقم لأبيه (٩) » أما هنا فيختلف الامر . فالكلمات تقال في وسط المجتمع ، وليس على انفراد . لكنها تجعل من يقولها في عزلة . وبطريقة توشك الا تُلاحظ يتنقل الحوار الخيالي الى أحاديث ذاتية حقيقية . بيد أنها لاتشكل أنو عا من الحوار المعزول ، تدخل في تركيب عمل مسرحي قائم على الحوار ،بل يتحلل بواسطتها هذا العمل ككل من العنصر الدرامي ويكتسب صبغة شعريـة،

(٨) جورج لوكاتش ، حول سوسيولوجية الدراما الحديثة ، المرجع السابق ص ٦٧٨ وما يتبع .
(٩) نفس المرجع ، ص ٦٧٩ .

ذلك لأن اللغة في العمل الشعري تتجلى بديهية أكثر منها في العمل المسرحي ، وهي أكثر شكلية . فالتحدث في الدراما يعبر ، الى جانب المضمون الملموس للكلمات ، أيضا عن ممارسة كلامية . فاذ لم يعد هناك ما يقال أو كان هناك ما لا يمكن قوله ، تصمت الدراما . أما الصمت في العمل الشعري فهو في حد ذاته لغة . فالكلمات لا « تسقط » فيه بالطبع ، بل يتم التحدث بالبداهة التي هي من صلب الموضوع .

يعود الفضل في روعة لغة تشيخوف الى مرحلة الانتقال من الحديث الى الشعر في العزلة ، وتقوم هذه الروعة على أساس امكانية الاخبار الكبيرة المتوافرة للانسان الروسي والمسحة الشعرية التي تتحلى بها لغته . فالعزلة لا تعني هنا تحمدا ، وما لا يعرفه الغرب الا في حالة نشوة المشاركة في عزلة الآخرين واستيعاب العزلة الفردية ضمن العزلة الجماعية الاخذة في التكون ، ذلك ما يبدو امكانية يحتوي عليها الكيان الروسي ، كيان الانسان وكيان اللغة .

لذلك يمكن أن يكمن الحوار الذاتي البارز في مسرحيات تشيخوف في الحوار نفسه ، ولذلك أيضا نادرا ما يشكل الحوار في أعماله أية مشكلة ، كما لا يؤدي تناقضها الداخلي ، القائم بين موضوع الحوار الذاتي وما يطرحه الحوار ، الى نسف الشكل الدرامي .

الا أن امكانية الطرح هذه تبقى مغلقة في وجه أندريه وحده ، أخي الاخوات الثلاث ، فعزلته تجبره على الصمت ، لذلك يتجنب المجتمع (١٠) ؛ ولا يستطيع التحدث ، الا عندما يعلم بأنه لن يفهم . يصوغ تشيخوف ذلك عن طريق جعل خادم المكتب الزراعي فيرابونت ، أصم .

أندريـــه	: مساء الخير يا صديقي القديم . هل من جديد .
فـــيرابونت	: لقد بعث المدير بهذا الكتاب وهذه الوثائق ... (ثم يعطيه الكتاب والطرد) .
أندريـــه	: شكراً لك . هذا حسن . قل لي ــ لماذا أتيت متأخراً بهذا القدر ؟ فالساعة تقرب التاسعة .

(١٠) الاخوات الثلاث ، ص ٢٣

فيرابونت : ماذا ؟

أندريه «بصوت أعلى» : سألتك لماذا تأخرت هكذا .

فيرابونت : آهاه ! كنت هنا قبل أن يحل الظلام ، لكن لم يسمح لي بالدخول . (...) (يظن أن أندريه يسأله شيئاً ما) : ماذا ؟

أندريه : لا شيء . (يقلّب صفحات الكتاب) . غداً الجمعة ليس لدي اجتماع ، لكنني سأذهب الى هناك بالرغم من ذلك ... علني أجد ما يشغلني ... لأن بقائي في البيت ممل ...

(فاصل صمت) . نعم أيها العجوز العزيز ، هكذا تتغير الأمور ! هكذا تخدعنا الحياة ! دفعني السأم للانشغال بهذا الكتاب ـ عبارة عن محضر جلسات قديم ... انه لمن المضحك ... يا الهي ، أنا سكرتير في المكتب الزراعي الذي يرأسه السيد بروتوبوبوف ! سكرتير أنا ـ وأعلى منصب يمكنني الوصول اليه هو أن أكون عضواً في الادارة الزراعية ! أنا ، الذي أطمح كل ليلة الى أن أكون استاذاً في جامعة موسكو ، الى أن أكون عالماً شهيراً يفخر به وطنه !

فيرابونت : لا أستطيع أن أبدي أي رأي فيما تقول ... انني ثقيل السمع ...

أندريه : لو لم تكن ثقيل السمع لما تحدثت معك هكذا ، يجب أن أتحدث الى انسان ما ـ زوجتي لا تفهمني ، وأخشى أن تسخر أخواتي مني صدقاً لاأحب الحانات لكن ما أعظم سروري لو أنني أجلس الآن .....في موسكو في أرجاء تيستوف أو في أي مطعم لطيف آخر ... نعم يا عزيزي !

فيرابونت : في موسكو ... لقد حكى مؤخراً أحد الرجال في المكتب قصة عن موسكو ، قصة مدهشة ! كان لفيف من التجار يأكلون الكاتو ، فالتهم أحدهم أربعين

قطعة ، فلم يبرح مكانه ومات لتوه • أربعين أو خمسين ـ لا أعرف ذلك بالضبط ، لكن هكذا كان العدد على وجه التقريب •

أندريـــــه : هناك يجلس المرء في مطعم كذاك في موسكو ، لا يعرف أحداً من الناس ولا يعرفه أحد ـ ويشعر على الرغم من ذلك وكأنه في بيته ••• أما هنا فانك تعرف الجميع والجميع يعرفونك ـ وأنت على الرغم من ذلك غريب ••• غريب ووحيد •

فـــيرابونت : ماذا ؟ (فاصل صمت) • وحكى الرجل نفسه أيضاً ـ ربما كان كاذباً • أن حبلا طويلا قد شُدَّ عبر موسكو بأسرها ••• (١١)

ان ما يبدو هنا ، في الأرضية التمليلية لثقل السمع كحوار ، هو في الأساس حوار ذاتي يكمن في نفس أندريه اليائسة ويتطابق مع كلام فيرابونت ، الذي هو أيضاً حوار ذاتي • فبينما تبدو عادة في الكلام من أمر واحد امكانية فهم حقيقي ، يُعبِّر هنا عن ستحالة هذا الفهم • ويتجلى انطباع التباعد في أكثر صورة ، عندما يوهم بأنه أرضية للتقارب • فحوار أندريه مع نفسه لا يقوم على أساس الحوار ، بل على أساس انعدامه • وقدرة التعبير في الحديث المتجنب تكمن في التضاد المؤلم ـ الساخر للحوار الحقيقي ، الذي يُزاح الى عالم الخيال • الا أن هذا يضع الشكل الدرامي ذاته موضع تساؤل •

في حين يمكن تبرير تعذّر التفاهم في مسرحية الأخوات الثلاث من حيث الموضوع (صمم فيرابونت) ، فان رجوعاً الى عالم الحوار لا يزال ممكناً • وتبقى ظهورات فيرابونت أحداثاً هامشية • لكن كل ما يتعلق بالموضوع • مما مضمونه أعم وأهم من الدافع الذي يطرح الأمور ، يسعى الى أن يستقر في الشكل • والارجاع الشكلي للحوار يؤدي بالضرورة الى الروائية • لذلك يشير أصم تشيخوف الى المستقبل •

---

(١١) نفس المرجع ، ص ٣٧ وما يتبع •

ثالثا :

يعتبر ستريندبرغ من مؤسسي ما سمي فيما بعد بـ « أدب الأنا المسرحي » ، الذي حدد صورة الأدب المسرحي عقوداً عديدة ، وتأصلت جذور ذلك لدى ستريندبرغ في ظاهرة عرض الذات . هذه لظاهرة لا تقتصر على ابراز الصلات الموضوعية . فنظرية « الدراما الشخصية » تبدو لدى ستريندبرغ مرتبطة في علاقة تكامل مع نظرية الرواية السيكولوجية (رواية تطور النفس الذاتية) ضمن اطار تَصوره عن أدب المستقبل . وما قاله في حديث له عن الجزء الأول من قصة حياته (ابن خادمه) يكشف في الوقت ذاته عن خلفيات الأسلوب الدرامي الحديث ، الذي تظهر بداياته بعد عام من ذلك (١٨٨٧) في مسرحية « الأب » ، يقول ستريندبرغ : « أعتقد أن وصفا كاملاً لحياة انسان هو أصدق وأكثرمحوى من حياة أسرة بأكملها . هل تستطيع معرفة ما يدور في أذهان الآخرين ؟ كيف نستطيع معرفة الدوافع الخفية لعمل ينويه أو يقوم بـه آخرون ، وكيف نعرف ما قال هذا أو ذاك في لحظة ثقة ؟ نعم ، انما نؤوّل فقط . لكن العلم الذي يعنى بالانسان لم يتقدم تقدماً ذا بال على يد أولئك الكتّاب الذين حاولوا ، مع ما تيسر لهم من المعلومات السيكولوجية الضحلة ، تعميم الحياة النفسية التي هي في الحقيقة خافية على كل انسان . فالانسان لا يعرف سوى حياة واحدة ، هي حياة ذاتـه ... (١)

يمكن أن نقرأ من هذه الجمل ، التي قيلت عام ١٨٨٦ ، رفض ستريندبرغ للأدب المسرحي بشكل عام . لكنها تشكل أرضية لتطور تقف في بدايته مسرحية « الأب » (١٨٨٧) ، وفي وسطه مسرحيتا « الى دمشق » (١٨٩٧ ـ ١٩٠٤) و « حلم » (١٩٠١ ـ ١٩٠٢ الى أن ينتهي بمسرحية « الشارع الريفي الكبير »

(١) ستريندبرغ ، الاعمال الكاملة ، الجزء الثامن عشر ، اقتبست وترجمت عن والستروم ، التعبيرية الدرامية لدى ستريندبرغ ، آن آربر ١٩٣٠ ، ص ٩٩ .

(١٩٠٩) ٠ الى أي حد يبتعد هذا التطور فعلاً عن الدراما التقليدية ، هـــذه بالطبع مشكلة رئيسية بالنسبة لستريندبورغ ٠

يحاول العمـــل المسرحي لاول « الأب » لربط بـــين الأسلوب الشخصـــي والاسلوب الطبيعي ٠ والنتيجة هي أن لا يتحقق أحد من الاسلوبين ٠ ذلك لأن أهداف المسرح الطبيعي كانت دائماً مختلفة عن أهداف المسرح الشخصي ٠ فالمذهب الطبيعي ، مهما أظهر بأنه ثوري ، وربما كان ذلك أسلوبا ورؤية ، الا أنه سلك منحىً محافظاً في المسرح ٠ فقد اهتم أساساً بالمحافظة على الشكل المسرحي التقليدي المعروف ٠ وكمنت ــ كما سيتبين فيما بعد ــ وراء هدفـــه الثوري الرامي الى تحقيق مستوى جديد في أسلوب الدراما فكرة انقاذها من خطر العقلية التاريخية والانتقال بها الى عقلية لم تتأثر بعد بالتطور ، وكأنها قديمة وعصريـــة في آن معا ٠

يظهر لاول وهلة بان مسرحية « الأب » تعالج شؤون العائلة ، كما هوالحال في المسرحيات الكثيرة المعاصرة لها ٠ يتصارع الأب والأم حول تربية ابنتهما : خلاف المبادىء وصراع الجنسين ٠ لكن لسنا بحاجة للاحتفاظ بكلمات ستريندبورغ المقتبسة آنفا في الذاكرة لكي ندرك بان هذه المسرحية لا تقوم على أساس العرض المباشر ، أي المسرحي ، لهذه العلاقة المتسممة وتاريخها ، بل انها صممت انطلاقا من شخصية الأب وبنيت على أساس ذاتيتها على أن الصورة الاجمالية الأب في الوسط ، يحيط به لفيف من النساء : لورا ، المرضعة أم الزوجة وأخيرا الابنة ، وكأنهن يشكلن جدران جحيم حوام ، الذي يخيل اليه أنه فيه ، هذه الصورة لا تعطي سوى اشارة أولى لذلك ٠ بيد أن الأهم هو ادراك أن كفاح زوجته ضده لا يصل في أغلب الأحيان الى تحقيق « درامي » الا لكونه انعكاسا لها في وعيـــه وأن الملامح الرئيسية لهذا الصراع هو نفسه الذي يحددها ٠ والشك بالأبوة ، أهم أسلحة الزوجة ، هو الذي يلقيه بنفسه بين يديها ويعترف بمرضه العقلي في احدى رسائله اذ يقول بأنه « يخشى أن يكون قد فقد عقله » (٢) وكلمـــات

(٢) ستريندبرغ ، الاعمـــال الكاملـــة ترجمة ستريندغ ، ميونيخ ٠ ١٩٠٨ ــ ١٩٢٨ ، الجزء الثالث ص ٣٧ ٠

زوجته في آخر مشهد من الفصل الثاني ، التي تحمله على أن يقذفها بمصباح مشتعل : « الآن أديت دورك كاب ، للاسف ضروري ومميل • لم تعد بعد الآن ضروريا وعليك أن تذهب » ، هي صادقة من حيث أنها ترجمة لتلك الافكار التي تحمل كابتن الخيالة « الزوج » على الارتياب بزوجته • واذا كانت الطبيعية في الحوار تعني نقلا حرفيا للحديث ، كما يمكن أن يكون في الواقع ، فان أول أعمال ستريندبرغ الطبيعية بعيدة عن ذلك بقدر بعد التراجيديا الكلاسيكية بهما يختلفان من حيث المبدأ الاسلوبي: فالكلاسيكية تعتمد على مثالية لغوية موضوعية، بينما يتحدد أسلوب ستريندبرغ من خلال رؤية شخصية وسقوط الزوج التي أعدت له لورا عن طريق الترويض والقهر ، يتحول بفعل الربط بالطفولة ومطابقة الكابتن السحرية – التحليلنفسية مع مضامين ذكريات في كلمات - المرضعة ، التي تلبسه السترة ، يتحول الى عملية نفسية باطنية •

ونظراً لهذه الازاحة يصبح مطلب الوحدات الثلاث ، الذي لا نزال نلاحظه بشدة في مسرحية « الأب » ، عديم المغزى ، ذلك لأن مهمته في الدراما الأصلية تكمن في (٣) عزل المجرى الجدلي – الديناميكي عن جمود العالم الداخلي والخارجي • مما يمكّن من خلق ذلك المجال المطلق الذي يساهم في تشجيع اعدة الحدث الوسط ، انساني • لكن لا يقوم العمل هنا على أساس وحدة الحدث ، بل على أساس وحدة أنا الشخصية المركزية • فوحدة الحدث غير أساسية ، هذا ان لم تكن عامل اعاقة في عرض التطور النفسي واستمرارية الحدث ، التي لا فجوات فيها ، لا تشكل ضرورة ؛ فوحدتا الزمان والمكان ليستا ؟ علاقة متبادلة مع وحدة الأنا ، ذلك يظهر في المشاهد القليلة ، التي لا يقف فيها الكابتن على خشبة المسرح • وليس من الواضح ، لماذا لايتمكن الجمهور ، الذي يرى واقع هذه العائلة بعيون الأب فقط ، من اقتفاء أثره في مشيته الليلية ولا يُسجن معه فيما بعد ، طبعاً يهيمن الكابتن أيضاً على هذه المشاهد ، فهو متواجد فيها كموضوع للحديث ، الموضوع الوحيد لها • وهي تعطي مجالا لتآمر لورا ، لكن بصورة غير مباشرة • وتحتل الصدارة صورة الزوج ، كما

(٣) قارن ص ١٥ وما يتبع •

تصورها لزوجة لأخيها وللطبيب • وعندما يطلع القسيس على خطة أخته الرامية الى اعتقال الكابتن ووضعه تحت الوصاية ، يتبنى أمر صهره ، على الرغم من أنه كان يعتبره بسبب الحاده « كأعشاب ضارة في حقلنا » (٤) :

كم أنتِ شديدة يا لورا ! شديدة بشكل لا يصدق ! كثعلب في القفص تفضلين أن تقطعي ساقك بأسنانك على أن تُصطادي ! ــ انك كلص بارع ليس لك شريك في الذنب، حتى ولاضميرك! ــ انظري الى المرآة ! لن تجرؤي على ذلك ! (•••) هل تسمحين لي بأن أرى يدك ! أليس عليها بقعة دم تفضح جريمتك ، أليس هناك أثر للسم الخبيث ؟ جريمة قتل صغيرة بريئة ، يصعب تسويتها قانونياً : جريمة غير مقصورة : غير مقصورة ؟ هذا اختراع جميل !

وفي النهاية يعود من حديثه بالنيابة هذا الى حديث مباشر •

كوني رجلا فقد يسرني أن أراك في حبل المشنقة ! وكأخ ورجل دين ــ تقبلي اطرائي ! (٥)

ثم يلفظ الكابتن بعد ذلك آخر كلماته • هذه المقاطع القليلة التي تشير الى تطورصياغة الادوار الدراميةالى مشكلةوالى الوحدات الثلاثفي نطاق الأدبالمسرحي الشخصي ، توضح ، من مسرحية « الأب » فصاعداً ، كيف تنفصل أهداف ستريندبرغ الطبيعيةعن الاوتوبيوغرافية في مجال الدراما• « الآنسة جولي» ، التي ظهرتبعد ذلك بعام واحد ولم تُصمَّم على أسس رؤية مستقبلية ، هي واحدة من أشهر مسرحيات المذهب الطبيعي على الاطلاق ، ويُعد تحليل ستريندبرغ نوعاً من وضع برنامج لهذا المذهب •

بيد أن محاولته ادخال أنا فرد ما أو بالأحرى أناه هو الى قلب المسرحية تؤدي بالتدريج الى الخروج عن بنيان الدراما التقليدية (التي لا تزال « الآنسةجولي»

---

(٤) « الأب » ، ص ٥٨ •
(٥) نفس المرجع ص ٥٨ أيضا

مرتبطة به) • في ابتداية تبرز تجربة المسرحية ذات البطل الواحد ، كما هو الحال في مسرحية « الأقوى » ، المكونة من فصل واحد • يبدو هذا استنتاجاً للقول الذي تحتويه جملة « لا يعرف الانسان سوى حياة واحدة فقط ، هي حياة ذاته » • لكن يبقى جديراً بالملاحظة أن الدور الوحيد لهذه المسرحية ليس شخصية ستريندبرغ الأتوبيوغرافية • ونحن لذلك نبريراً اذا ما أدركنا أن الدراما الشخصية لا تنبع من تصور أن الانسان لا يمكنه سوى تصميم حياته النفسية الذاتية ، بدليل أن هذه فحسب هي الواضحة بالنسبة اليه ، بقدر ما تنبع من الهدف المتقدم على الدراما الشخصية وهو تحويل الحياة النفسية ، هذا العالم الخفي ، الى واقع درامي • فالدراما ، التي هي الشكل الفني لفتح الحوار وصراحته ، مهمتها الأساسية عرض ما خفي من الأحداث النفسية • وهي تفك هذه الأحداث من مكامنها عندما ترجع الى الشخصية المركزية ، وفي هذه الحالة اما أن تقتصر على عرض وابراز هذه الشخصية (دراما الشخص الواحد) ، أو أنها ، انطلاقاً من رؤيتها المستقبلية تحبس ما تبقى (دراما الأنا) ، وعندها تتخلى عن كونها دراما •

بيد أن مسرحية « الأقوى » ذات الفصل الواحد (١٨٨٨/٨٩) ليست مثالا لمسيرة ستريندبرغ الدرامية بقدر ماهي مثالا للمشاكل الداخلية في التقنية التحليلية الحديثة بشكل عام • وعلى هذا الاساس يجب أن ينظر اليها من حيث ارتباطها بايبسن • حيث يكمن في هذه الدراما الوحيدة البطل ، والتي تقع في ست صفحات، ما يشبه نواة مسرحية • ايبسية مؤلفة من ثلاثة أو أربعة فصول • فالحدث الشوي في الحاضر ، الـــذي يُستخدم كأرضيـــة لتحليـــل الحدث الرئيسي ، يقتصر وجوده على النواة : « السيدة × ، ممثلة ، متزوجة » تلتقي مساء عند الميـــلاد في زاوية مقهى للسيدات بـ « الآنسة ع ، ممثلة غير متزوجة » • وما يشبك درامياً مع الأحداث الحالية لدى ايبسن بطريقة رائعة ، لكن مثيرة للشك : الانعكاسات الداخلية والماضي العائد عن طريق الذكريات ، يُعرض هنا مـــن خلال حديث ذاتي للسيدة بطريقة روائية ـ شعرية • لا يُستبدل من ذلك بشكل غير مباشر مقدار انعدام الدرامية في تهمة ايبسن فحسب ، بل يُشار أيضاً الى الشيء الذي

كان على ايبسن أن يدفعه من خلال تمسكه بالشكل الدرامي • ذلك لأن المحمي والمكبوت في كثافة ونقاء الحوار الذاتي لدى ستريندبيرغ يولدان انطباعاً أقوى مما في حواراته الثنائية ، وليس في فتحها شيء من « الضعف اللاشيل له » الذي رآه ريلكي في مسرحيات ايبسن (٦) • وفي حين أنها بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد أخبار ، فهذه الطريقة في عرض الأنا قادرة على احداث منعطفين ، ليس هناك ما هو أكثر منهما درامية ، ولو أنهما ، نظراً لصفتهما الباطنية البحتة ، لا يعترفان بالحوار فيفقدان بذلك صفة الدراما •

بعد خمسة أعوام من التوقف عن العمل المسرحي يبدع ستريندبرغ أكثر أشكاله نموذجية « دراما المحطات » في مسرحية « الى دمشق » ، عام ١٨٩٧ ، وبينها وبين مسرحيته الكبيرة « الأب » أربع عشرة مسرحية صغيرة ألفها في الفترة مابين ١٨٨٧ ــ ١٨٩٢ بالاضافة الى استراحة طويلة بين ١٨٩٣ و ١٨٩٧ • مسرحيات هذه الفترة ذات الفصل الواحد (وعددها احدى عشرة ، من ضمنها « الأقوى ») لا تضع مشاكل الحدث الدرامي وتكوين الأدوار ، التي عالجتها مسرحية الأب ، في الصدارة • وهي لا تحلها ، بل تشير اليها بشكل غير مباشر ، عندما تحاول التخلي عنها •

بالمقابل تستطيع تقنية المحطات أن تطابق الأهداف الموضوعية للمسرح الشخصي ، التي تتكشف جزئياً في مسرحية « الأب » مطابقة شكلية متزيل بذلك التناقضات ، التي عملت هذه الأهداف عـلى اقامتها داخل الشكل الدرامي • يهـم مؤلف المسرحيـات الشخصيـة أولا بأول عزل واعـلاء الشخصية الرئيسية في مسرحيته ، التي غالباً ما تجسد شخصيته هو • والشكل الدرامي ، الذي يعمل من حيث المبدأ على التوازن الدائم و لمتجدد في أداء الدور السوسط ــ انساني ، لا يستطيع القيام بهذه المهمة دون أن يتحطم على صخرتها • في « دراما المحطات » التي تصف تطور البطل ، نجده متميزاً تماماً عن الشخصيات ، لتي يقابلها في

---

(٦) ريلكي ، نفس المرجع السابق ص ١٠١ •

محطات مسيرته • وهم يظهرون ، في حين أنهم لا يظهرون الا في لقائه بهم ، ضمن اطار رؤيته ومرتبطين به • وبما أن الأنا المركزية هي التي تشكل أرضيـــة « دراما المحطات » ، لا مجموعة من الأشخاص المصطفين الى حد كبير بالتساوي وعى نسق واحد ، وبما أن حيزها لم يكن بالأصل حوارياً ، فالحوار الداتي هنا يفتقد الطابع الاستثنائي ، الذي لا بد وأن يخصص له في الدراما ، لكن بذلـك يكون للكشف المعبر محدود عن « حياة نفسية خافية » ، قبل كل شيء من حيث الشكل ، ما يبرره •

ومن تبعات الأدب المسرحي الشخصي أيضاً الاستعاضة عن وحدة الحدث بوحدة الأنا • وهذا ما تدخله في حسابها تقنية المحطات ، في حين تعمل على تفكك استمرارية الحدث الى مشاهد متسلسلة • والمشاهد المختلفة لا ترتبط هنا بعلاقة سببية فيما بينها حيث لا ينتج أحدها كما في الدراما عن الاخر لا بــل تظهر وكأنهـــا أحجار معزولة مصفوفة على نسق الأنا المقدمـــة - هـــذا الجمود وانعدام المستقبلية في المشاهد ، اللذان يضفيان عليها (في مفهوم غوته) صيغة روائية، يرتبطان بتركيبها المعين ، القائم على المواجهة المتطورية بين الأنا والعالم- والمشهد الدرامي يمتاح ديناميكية من الحبل الوسط ــ انساني ويندفع الى الأمام بفضل اللحظة المستقبلية الكافية فيه • على العكس من ذلك فان المشهد في « دراما المحطات » لا يقيم علاقة متبادلة ، صحيح أن البطل يلتقي بأناس ، لكنهم يظلون غرباء بالنسبة اليه •

بذلك توضع امكانية الحوار ذاته موضع تساؤل ، وفي آخر مسرحياتـه ذات المحطات « الشارع لريفي الكبير » أنجز ستريندبرغ بين موضع وآخرولصوتين اثنين انطلاقاً من الحوارية الى الروائية الى طاولة ما يجلس السائح والصياد ، وأمامهما كؤوس •

السائح : يخيم الهدوء هنا على الوادي •

الصياد : هدوء مطلق ، على رأي الطحان •

السائح : هو غارق في نوحه ولا تهمه المياه التي تضيع هدراً ؟

الصياد : لأنه يتتبع الريح والطقس •

السائح : هذا الجهد الصائع أيقظ لدي «شمئزازاً من الطواحين الهوائية!
الصياد : تماماً كما حدث للفارس النبيل دون كيشوت المحي ،
السائح : الذي لم يملق المعطف باتجاه الريح ،
الصياد : بل فعل العكس تماماً !
السائح : لذلك اعترضته صعوبات ... (٧)

هذا المشهد لا يمكن أن يكون جسراً لمشهد يليه . ويقتصر دوره على البطل يحمل نتائجه الجارحة أو الشافية معه في قرارة نفسه ، ويخلّف المشهد ذاته وراءه كمحطةمنمحطات مسيرته . وبما أن الطريق الشخصي تحل على هذا النحو محل الحدث الموضوعي ، فان مقولتي وحدة الزمان والمكان باطلتا المفعول . لأن الانعطافات المختلفة في الطريق الداخلية الفعلية هي وحدها التي تتحقق من خلال مشاهد ؛ فالطريق لا تُسد برمتها من قبل « دراما المحطات » ، كما يُغلق الحدث في الدراما الأصلية . وتطور البطل يتجاوز دوماً ، عن طريق المحطات الزمانية والمكانية ، حدود العمل المسرحي ويربطه بها .

وبما أنه لا يقوم ارتباط عضوي بين المشاهد المختلفة ، وأنها لا تشكل سوى مراحل من تطور متجاور العمل المسرحي (وكأنها تتف من مشاهد روايـــة تطورية) يمكن أن يقوم بنيانها على مخطط سطحي بالنسبة اليها ، يحدد من جديد صلاتها وسماتها الروائية . ذلك خلافاً لمـــا عليه نموذج مسرحيات غوستاف فرايتاغ ، فبينما ينتج الهرم المقام بالضرورة من النمو العضوي للمشاهـــد والفصول ، تتجلى في البنيـــان المتناسق لمسرحية « الى دمشـــق » ، الجـــزء الأول ، فكرةُ ترتيبِ آلي ، غنية المعزى ، لكن غريبة عن العمل المسرحي .

يبدو بالطبع أن هذه الدلالة على الصلة الوسط ــ انسانية في « دراما المحطات » ، كون هذه الصلة مواجهة حادة ، متناقضة مع تلك المسحة التعبيرية لدى ستريندبرغ ، التي يظهر بموجبهـــا أشخاص ثلاثية ــ الى دمشـــق (السيدة ، المتسول ، قيصر) كانشعاعات للأنا المجهول ، أو بالأحرى يعد العمل برمته كامـــة

(٧) الاعمال الكاملة ، الجزء العاشر ، ص ١٧٧ وما يتبع .

في ذات يطلبه ٠ (٨) بيد أن هذا التناقض هو بعينه التناقص الظاهري للذات تعريب ذاتها في الانعكاس ، تشيئي الأنا الذاتية المميزة ، تحول الذات المصمّدة الى الموضوع ٠ ويكشف التحليل النفسي في مفهومه ، الذي يبرز اللا وعي على انه ضمير غير شخصي » ، عن أن اللا وعي يواجه الأنا الواعية (يعني الأنا التي تعي نفسها بنفسها نتيجة لعملية تصور) كشيء غريب ٠ وهكذا يقف الفرد ، الذي يهرب الى نفسه أمام العالم الذي أصبح غريباً ، من جديد تجاه غريب ٠ فيما يتعلق بذلك الشخص المجهول في بداية المسرحية ٠

لا أخشى الموت ، بل أخشى الوحدة ، ففي الوحدة ألتقي بأحد ما ٠٠
لكن لا أعرف فيما اذا هو أحد آخر ، أم أنه أنا نفسي ، ذلك الذي أحس به الا أن الانسان في وحدته ليس وحيداً٠ يتكثف الهواء وتنبثق منه حياة من جديد ، وتبدأ أحياء بالنمو ، لا ترى ، لكن يُحَسُّ بها وفيها حياة ٠(٩)

وهو يلتقي بهذه الأحياء أثناء تتابع محطات مسيرته ٠ الا أنها في أغلب الأحيان هو نفسه وفي الوقت ذاته غريبة عنه ؛ وبقدر ما يكون هو نفسه ، بقدر ما تكون هذه الكائنات غريبة عنه٠ هذا التماثل يؤدي من جديد الى ازالة الحوارية؛ فالسيدة في ثلاثية ــ دمشق لا تستطيع أن تقول للشخص المجهول ، التي هي على ما يبدو مسقط له ، الا ما سبق له أن عرف :

السيدة (لأمها) : انه شيء غير عادي ومن الممل أنني لا أستطيع قول شيء الا وكان قد سمعه من قبل ٠ هذا ما يحملنا على التقايل من الكلام ٠٠٠(١٠)٠

ان علاقة الذاتي بالموضوعي تبدو في البعد الزمني كعلاقة الماضي بالحاضر ٠ فالماضي الذي انتقل الى حيّز الذكرى وأصبح باطنيا ، يظهر بفعل انعكاسي كحاضر غريب : فالغرباء الذين يقابلهم الشخص المجهول هم في الأغلب

(٨) قارن والمترجم ، المرجع السابق ، ص ٤٩ وما يتبع ، ص ١٢٤ وما يتبع ٠
(٩) الاعمال الكاملة ، الجزء الخامس ، ص ٧ ٠
(١٠) نفس المرجع ، ص ٥٢ ٠

اشارات لماضيه الذاتي • وهكذا يُستشهدَ في شخصية الطبيب برميل مدرسي لطفولتــــه ، كان قـد عوقب بـدلا منه وهو بريء وعنـدما يقابله تبرز في الزمــن الحضر مسمات تكبيت ضميره ، الذي لم يتركه منذ ذلك الحين • (حادثة في حيـاة ستريندبرغ » • والمتسول ، الذي يقابله في زاوية أحد الشوارع ، يريه أثر الجرح الذي يحمله هو من جراء ضربة تلقاها من أخيه •

هنا يحصل تماس بين « دراما المحطات » وتقنية ابيسن التحليلية • وكما هو الحال في التغربُ الذاتي لفرد ، فلا يصل التغرب في ماضيه ذاته الى شكل ملائم ودون «عنف» مسرحي الا في اللقاءات المختلفة ، التي يكوّن ستريندبرغ منها عمله •

وعلى أساس تجابه الأنا المتفرد والعالم المتغرب ـ المتشيء يقوم البنيان الشكلي لعملين لاحقين من أعمال ستريندبرغ • مسرحية « حلم » (١٩٠١ـ١٩٠٢) ومسرحية « لحن الأشباح » (١٩٠٧) •

فمسرحية « حلم » ، التي كُتبت بنفس الأعوام التي كُتب فيهـــا الجزء الثالث من مسرحية « الى دمشق » ، لا تختلف أبداً من حيث فكرة الشكل (« تقليد شكل الحلم ـ المغير مترابط ، لكن المنطقي المظهر » ـ ستريندبرغ في المقدمةالتي كتبها حول المسرحية) عن « دراما المحطات » • وقد اعتبر ستريندبرغ أن مسرحية « الى دمشق » ذاتها هي مسرحية حلم أيضاً ، مما يشير في الوقت ذاته الى أنـه لم يفهم مسرحية « حلم » على انها حلم تكون من مشاهد بـل أراد أن يلمّح في العنوان الى بناء هذه المسرحية الشبيه بالحلم • لأن الحلـم و « دراما المحطـات » يتطابقان فعلا في بنيانهما : سلسلة من المشاهد لا تشكل وحدتها حدثاً موحداً ، بل تشكل أنا الشخص الحالم أو البطل الباقية في حالة تطابق مع ذاتها •

اذا كانت دراما المحطات تؤكد بشكل خاص على الأنا المتفردة ، فان العالم الانساني يتصور مسرحية « الحلم » وذلك في التشييء ، الذي يظهر فيه هذاالعالم في وجه ابنة ايـندرا • هذه هي الفكـرة الأساسية للمسرحية ، التي تحدد أيضـاً شكلها : أمــام ابنة ايـنـدرا يُعرض « كيف يعيش البشر » (ستـريندبرغ) • ان التسلسل المتفكك لمشاهد مسرحية « حلم » ، هو تسلسل استعراضي، أكثر مما في الحلم ذاته ، كما عرفته العصور الوسطى • والاستعراض ، ـ على العكس من

الدراما ــ هو في الأساس عرض يتم لمن هو خارج اطاره . لذلك تظهر مسرحية « حلم » ، التي تدخل الشخص الملاحظ الى عالمها كما لو أنه أتاها ، بالبنيان الأساسي الروائي ، المتجسد في تواجه الذات والموضوع .

ابنــة ايندرا ، التي تظهر في النص الأصلي (بدون مشهد تمهيدي) كشخصية مسرحية مساوية للآخرين ، تصيغ هذا البعد الروائي الفاصل عــن البشرية في الكلمة الشبيهة بشعار أساسي : « مؤلمة هي أحوال البشر » .

ويعبر هذا من حيث المضمون عن شفقة ، أما من حيث الشكل فمن بعد ، وبذلك يُصبح الكلمة السحرية ، التي بفضلها تستطيع ابنة ايندرا أن ترتفع فوق مستوى البشر ، على الرغم من أنها قد تشابكت الى حد كبــير مــع المصير الانساني (كما رأى ستريندبرغ) من خلال زواجها من المحامي :

الابنــة : أظن ، بعد أن حصل هذا ، أنني بدأت أكرهك !

المحامي : اذن وا أماه ! .. لكن دعينا نستبق الحقد ! أعدك بألا أقــول شيئاً بعد الآن عن الترتيب ... حتى ولو أن ذلك يعذبني !

الابنــة.: وأنا سآكل الملفوف ، ولو أن ذلك يؤلمني !

المحامي : اذن حياة مشتركة ممسة بالآلام ! ما يسر أحدنا ، يؤلم الآخر!.

الابنــة : مؤلمة هي أحوال البشر ! (١١)

طبقاً لبنيانها الاستعراضي تتميز هذه المسرحية بالحركة المؤثرة.فالى جانب الضابط (الذي يجسدستريندبرغ) تقابل ابنة ايندرا بصورة رئيسية شخصيات كأن البشرية بالنسبة اليها ، مهنياً ، متشيئة ، لذلك تستطيع هذه الشخصيات على أفضل وجه أن تتعــرف ابنة ايندرا على هــذه البشرية - المحامي مثــلا (التجسيد الثاني للمؤلف) :

انظري، هذه الجدران : ألا يبدووكأن كل الخطايا قد لطخت الأوراق

---

(١١) ستريندبرغ ، مسرحية « حلم » ترجمة ف . رايش ، بازال ١٩٤٦ . ص. ٤٦ .

التي تكسوها ، وانظري الى هذه الأوراق ، التي أسجل عليها قصص الباطل المقترف ! انظري الي ! ... لا يأتي الى هنا انسان يبتسم ليس الا نظرات عابسة أنياب بارزة وقبضات مجهزة ... والجميع يلقون سرنهم ، بحسدهم ، بشكهم علي ... انظري ، يداي اسودتا ومستحيل أن تعودا نظيفتين ! هل ترين ، كيف أنهما مخدشتان وتدميان !... لا أستطيع أن ألبس ثيابي مدة أطول من بضعة أيام ، اذ تفوح بالجرائم التي ارتكبها آخرون . (...) انظري الى شكلي ! فهل تعتقدين أنني ، ومنظري شبيه بمنظر مجرم ، جدير بحب امرأة ؟ أم هل تعتقدين أن أحداً يرغب في صداقة من عليه أن يعمل على تأدية كل ديون المدينة ، الديون التافهة ؟ ... من المؤسف أن يكون أحدنا انساناً :

الابنـة : مؤلمة هي أحوال البشر ! (١٢)

الشاعر (التجسيد الثالث لستريندبرغ) يقدم اليها « رجاء خطياً من الاسانية الى حاكم لعالم قام بتأليفه حالم » (١٣) وهو يطرق من جديد موضوع أوضاع البشرية . أو أنه يقدم اليها انساناً ما ، كمثال حي عن هذه الأوضاع :

(ليتا تدخل وفي يدها دلو)

الشاعر : ليتا اظهري أمام الآنسة أغنيس (ابنة يندرا) ! ــ لقد عرفتك قبل عشرة أعوام ، عندما كنت فتاة صغيرة ، مرحة وجميلة ... انظروا ، كيف أصبحت الآن ! خمسة أطفال ، تعذيب ، صراخ ، جوع ، ضرب ! انظروا ، كيف تلاشى الجمال وزال الفرح ، أثناء أداء الواجب ... (١٤)

كما أن الضابط يحتفظ بهذا البعد الروائي بين موضع وآخر .

(يمر سيد متقدم في السن ، يداه معقودتان على ظهره) .

---

(١٢) نفس المرجع ، ص ٣٢ وما يتبع .
(١٣) نفس المرجع ، ص ٩٠ .
(١٤) نفس المرجع ، ص ٥٧ .

الضابط : انظروا، هناك يمشي أحد المتقاعدين ثم ينتظر الى أن يمل الانتظار؛ انه بالتأكيد أحد القضاة ، الذي لم يستطع الوصول الى رتبة رائد، أو أنه موثق عقود في محكمة، لم يحالفه الحظ في الترفيع ... يُستدعى كثيرون من الناس ، لكن لا يقع الاختيار الا على قلة منهم ... انه يمضي الآن سعياً الى الحصول على فطوره ...

المتقاعد : كلا ، الجريدة ، جريدة الصباح !

الضابط : ولم يتجاوز بعد الرابعة والخمسين من عمره ، وبامكانه أن يتسكع خمساً وعشرين سنة أخرى وهو ينتظر وجبات الطعام والجريدة ... أليس هذا مريعاً ؟ (١٥)

وهكذا نرى أن مسرحية « حلم » ليست من صنع الناس ، أي ليست دراما ، بل هي عمل روائي يخبر عن الناس . هذا البنيان الروائي يهيمن أيضا ، سواء من حيث الموضوع أو من حيث الشكل ، على مسرحية « لحن الأشباح » . فاذا تمت الروائية في مسرحية « حلم » بزيارة ابنة ايندرا الى الأرض من حيث الموضوع وبتسلسل استعراضي للمشاهد من حيث الشكل ، فهي تختبيء هنا خلف واجهة مسرحية اجتماعية تقليدية . أي أنها لم تكن مبدأ أساسياً في الشكل المسرحي ، بل اقتصرت على كونها وسيلة من وسائل تحقيقه . لأن مسرحية « لحن الاشباح» قد واجهت فيما يتعلق بالشكل نفس المشكلة التي واجهتها أعمال أيبسن الأخيرة، وهي الكشف الدرامي للماضي العميق ، المحاط بالصمت ، أي المتعذر على العملية الدرامية . واذا تم هذا الكشف لدى ايبسن عن طريق الربط . بحدث درامي من أحداث الساعة أو لدى ستريندبرغ في مسرحية « الأقوى » عن طريق الحوار الذاتي فان كلا الاسلوبين قد اتبعا جنباً الى جنب في مسرحية «لحن الأشباح» . فانا الحوار الذاتي في المسرحيات الشخصية تظهر كشخصية درامية عادية متنكر في وسط أولئك الناس، الذين يناط بهم فضح أسرار ماضيهم . انه هنا شخصية العجوز، المدير هومل :

---

(١٥) نفس المرجع ، ص ٦٢ وما يتبع .

فالشرية بالنسبة اليه ، كما هو حال المحامي والشاعر في مسرحية « حلم » عبارة عن عالم متشيء : فهو يجيب على السؤال الذي طرحه الطالب في البداية ، فيما اذا كان يعرف الناس « الذين يقطنون هناك » ، (يعني الناس المنوط به فيما يلي كشفهم) ، بقوله :

كلهم - ان انساناً تقدم به السن مثلي يعرف
كل الناس ... لكن ما من أحد يعرفني بشكل
خاص ، فأنا أهتم بمصائر الناس . (١٦)

اذا كان من شان هذه الجملة أن تعلل من حيث الموضوع مهمة هومل الشكلية ومكانته الخاصة ، فان الجمل التالية توضح ، لماذا يحتاج هؤلاء الناس الى روائي . بنفستون (خادم البيت ـ شخصية موازية للمدير هومل يصف لخادم هرمل أسياده) :

انه عشاء الأشباح العادي ، كما نسميه يشربون الشاي ولا ينطقون بكلمة واحدة ، أو يتحدث القائد بمفرده .. وهم يمارسون ذلك منذ عشرين عاما ، دائما نفس الناس ، الذين يقولون نفس الكلام أو يصمتون لئلا يربكهم الحياء (١٧) .

وفي الفصل الثالث :

الطالب : قولي يريك ، لماذا يجلس الأبوان هناك في الداخل صامتين ، دون أن ينبسوا ببنت شفة ؟

الآنسة : ليس لدى أحد منهم شيء يقوله للآخر ، وما من أحد منهم يصدق ما يقوله الآخر، لقد عبر والدي عن ذلك بالشكل التالي : من أجل أي هدف ينبغي أن نتكلم ، ان أحدا ما لا يستطيع أن يخدع الآخر ! (١٨) .

(١٦) ستريندبيرغ ، « لحن الاشباح » ، ترجمة م . مان ، صدر في سلسلة كتب ـ الجزيرة رقم ٢٩٣ ، ص ١٢٠ .
(١٧) نفس المرجع ، ص ٢٤ .
(١٨) نفس المرجع ، ص ٤٢ .

هذه الكلمات تدل على الأصل الواحد في المسرحيات الروائية الحديثة ، وهي تحدد النقطة التي تتحول فيها بالضرورة مسرحية المجتمع البورجوازي ، التي تبنت في وقت سلف مبدأ الشكل في الدراما الكلاسيكية ، مـن أرضية تناقض المضمون والشكل ، التي نشأت خلال القرن التاسع عشر ، الى الارضية الروائية ، وبشخصية المدين هومل يقف الأنا الروائي لاول مرة ، ضمن عملية التحول هذه ، على المسرح ولو على شكل شخصية درامية متنكرة • في الفصل الاول يصف هومل للطالب سكان المنزل ، الذين يظهرون أنفسهم ، بشكل يفتقر الى أية استقلالية درامية ، كأشياء معروضة في واجهات النوافذ ، وفي الفصل الثاني ، ابان « عشاء الأشباح » تكمن مهمته في كشف أسرارهم •

لكن من الصعب أن نتصور ، كيف أن ستريندبرغ لم يعِ هذه المهمة الشكلية الموكلة لبطله • فقد انتهى الفصل الثاني بالكشف التقليدي عن الكاشف ذاته ، أي بانتحار هومل ، ففقد العمل المسرحي بذلك مبدأ شكله المختفي في ثنايا المضمون• وفشل الفصل الثالث لأن عليه ــ دون الاستعانة بسند روائي ــ أن يولّد الحـوار ، فالى جانب الشخصية العابرة للطـاهية ، التي ــ وفي ذلـك عجب ــ تورث من حيث الموضوع دور « مصاص الدم » هومل ، دون أن تتولى دوره من حيث الشكل ، تجـد أيضاً الآنسة والطالب ، حامليه الوحيدين؛ وهذان لم يعد باستطاعتهما الخروج من بيت الأشباح ، الذي وقعا فيه ، كي يمارسا الحوارية • هذا الحديث المتسكع يائساً هنا وهناك ، تخترقه استراحات ، حوادث ذاتية وصلوات ، وهذه الخاتمة الفاشلة الى حد مؤلم لعمل مسرحي فريد من نوعه ، ذلك كله لا يمكـن فهمه الا من خـلال المرحلة الانتقالية ، التي مر بها الأدب المسرحي والتي تدفع هذه المسرحية بعلامـة مميزة : التبيان الروائي متواجد ، لكنه لا يزال متركشاً من قبل الموضوع ويتحكم فيه مجرى الأحداث •

وبينما يموت أبطال ابسن لعدم وجود رواية لهم ، يموت أول رواية لـدى ستريندبرغ ، لأنه لم يُعرف ــ بسبب قناعه ــ على أنه شخصية درامية • وهذا يُعد، أكثر من أي شيء آخر ، شاهداً عـلى تناقضات الدرامـا الباطنية في فتـرة منعطف

القرن ،كما يدل بدقة على الأرضية التاريخية ،التي وقف عليها ايبسن وستريندبيرغ. فالأول يقف مباشرة قبل ، والآخر مباشرة بعد ازالة هذه المتناقضات عن طريق تحويل الروائية الموضوعية الى شكل ، فكلاهما اذن يقف على عتبة الحركة المسرحية الحديثة ، التي لا يمكن فهمها الا من خلال مشكلة الشكل فيها •

رابعا :

ان المؤلفات الأولى لموريس ميترلنيك (التي يقتصر الحديث هنا عليها فقط) تحاول عرض الانسان مسرحياً في حالة عجز وجودي ، وقد سُلّم الى مصير لا يمكن سبر غوره • وبينما تقدم المأساة اليونانية البطل في اطار صراع مأساوي مع القدر، وتتقدم الدراما الكلاسيكيةبتهمة معالجة الصراعات الناجمة عن العلاقات الانسانية، فقد تم هنا تقديم اللحظة فقط ، التي يقف فيها الانسان أعزلً امام مصيره • لكن ليس كما في المفهوم الرومانسي لمأساة المصيرية ، حيث ركزت هذه على حياة الناس المشتركة ، في محيط المصير الأعمى ، وكان موضوعها آلية القدر والعلاقات الانسانية المنافية للطبيعة • لا شيء من هذا في مؤلفات ميترلنيك • فالموت في حد ذاته هو الذي يشكل مصير الانسان وهو يهيمن في هذه المسرحيات على الساحة • وذلك بدون أي شيء خاص أو ربط مأساوي بالحياة بلا عمل يؤدي اليه ، وليس أحد مسؤولا عنه • يعني هذا من الوجهة المسرحية استبدال مقولة الحدث • بمقولة الحالة وتبعا لذلك تفرض نفسها تسمية النوع الذي ابتدعه ميترلينك • ذلك لأن الجوهري في أعماله لا يكمن في الحدث وهي بالتالي لا تعد « أعمالا درامية » ، اللهم الا اذا كان للتعبير اليوناني « دراما » معنىً آخر • وهذا ما تهدف اليه التسمية المنافية للمنطق ، « دراما الجمود » التي أطلقها المؤلف على أعماله •

بيد أن الحالة لا تشكل بالنسبة للدراما الأصلية الا منطلقاً للحدث فقط • أما هنا فيجرد الانسان ، انطلاقاً من الموضوع ، من تلك الامكانية ويبقى ثابتاً

في وضعه بسلبية تامة الى أن يموت ٠ الا أن ما يحثه على التكلم لا يتعدى كونه محاولة للتأكد من أنه لا يزال في الوضع الذي أوجد فيه ٠ وبادراك الموت - (موت أحد المقربين اليه) - الذي يواجهه ، وهو أعمى ، منذ الأزل ، فقد يصل الى هدفه ٠ هكذا الأمر في مسرحيات : الدخيلة ، العميان (١٨٩٠) في داخل البيت ٠

في مسرحية « العميان » تظهر على المسرح « غابة شمالية معرقة في القدم ، تحت سماء لا متناهية ، مكسوة بالنجوم ـ وفي الوسط ، باتجاه الخلفية المظلمة ، يجلس قسيس عجوز ، يحيط بـه معطف أسود ، واسـع ٠ رأسه محنية قليـلا الى الوراء ، تستند في هدوء دائل الى جذع ضخم لشجرة بلوط جوفاء ٠ وجهه شاحب بشكل مروع ، أصفر كالشمع ، لا حركة فيـه ، فاغر الفم ، شفتاه زرقـاوان ٠ العينان الجمدتان ، اللتان غادرتا العالم الأرضي ، تبدوان وكأن الدم سال منهما ، بعد أن نفدت الدموع من جراء ألم طويل (٠٠٠) ٠ والى الجهـة اليمنى يجلس ستة رجال طاعنون في السن ، عميان ، على أحجار وجذوع أشجار ساقطة وأوراق شجر جافة ٠ وفي الجهـة المقـابلة ، الى اليســار ، ستّ نسـاء فاقدات البصر حـد الفصل عبـارة عن قطع مـن صخور وشجرة ممدوعـة ٠٠٠ الظلام شـديد ، لكن شـعاعاً من القمـر يعبر هنا وهنـاك على غير مـدى من بين أوراق الشجـر المظلمة ٠ » (١) والعميان ينتظرون عودة القسيس العجوز ، الذي قادهم الى هـذا المكان ؛ أما هو فيجلس وسطهم ، ميتاً ٠

يبين ما نراه على المسرح بالتفصيل ، والذي لم نقتبس منه سوى النصف ، أن شكل الحوار لا يكفي للعرض ٠ والعكس ٠ أيضاً صحيح ، فلا يكفي ما ينبغي أن يقال لنشوء حوار ٠ فالعميان الاثنا عشر يطرحون أسئلة تنم عن الخوف علـى مصيرهم ويدركون بالتدريج ما هم به من أوضاع ٠ ويقتصـر الحديث ، الـذي يُحدَّد ايقاعه على أساس تبادل السؤال والجواب ، على ذلك ٠

الأعمى الأول : ألم يأت بعد ؟

---

(١) ميترلنك ، العميان ، بروكسل ١٩١٠ ، نقتبس هنا الترجمة الالمانية لفي أعدف شونتس ميونيخ ، دون ذكر العام ، ص ٩ وما يتبع ٠

الاعمى الثاني : لا أسمع شيئاً . (٢)

وفيما بعد :

الأعمى الثاني : هل نحن الآن في الشمس ؟

الأعمى الثالث : ألا تزال الشمس ساطعة ؟

الأعمى السادس : لا أظن ذلك ، فالوقت الآن متأخر حتماً .

الأعمى الثاني : كم الساعة الآن ؟

العميان الآخرون: لا نعرف ذلك . ـ بل لا يعرف ذلك أحد . (٣)

وغالباً ما تتوازى الأقوال جنباً الى جنب أو أنها تمر بعضها ببعض بشكل متقارب

الأعمى الثالث : حان وقت العودة الى المستشفى .

الأعمى الأول : ليتنا نعلم أين نحن .

الأعمى الثاني : لقد أصبح الطقس بارداً منذ أن ولى . (٤)

مهما كان المحتوى الرمزي للعمى ، فهو يعمل في المجال المسرحي على انقاذ المسرحية من الصمت الذي يهددها . فاذا رمز العمى الى عجز الانسان ووحدته (ها نحن معاً منذ سنين طويلة ولم يشاهد بعضنا بعضاً قط ، كانا دائماً وحيدان ... يجب أن يرى المرء قبل أن يحب . ») (٥) ، فوضع الحوار بذلك موضع تساؤل ، فاليه في الوقت ذاته يعود الفضل في أنه لم يزل هناك باعث على الكلام . وفي مسرحية « الدخيلة » ، التي تعرض عائلة وهي متجمعة ، وبينما تحتضر الأم في الغرفة المجاورة ، نجد أن الجد الأعمى هو الذي يقيم الحديث عن طريق أسئلته (وتصوراته كونه أعمى فهو يرى أقل لكنه يتصور أكثر من الآخرين) .

في مسرحية « العميان » ينحرف الشكل اللغوي عن الحوار على عدة وجوه . وهو في أغلب الأحيان جمعي الأداء (كورسي) . ثم أن « الردود » تفقد خاصية

(٢) نفس المرجع ، ص ١٠ وما يتبع .

(٣) نفس المرجع ، ص ٢٣ .

(٥) العميان ، ص ١٠٤ ، النص الالماني : ص ٤١ .

التعريق بين العميان الاثني عشر • وتستقل اللغة بنفسها ويزول ارتبطها بمقرها الدرامي : فلم تعد تعبيراً لفرد ينتظر جواباً ، بل تعكس الحالة النفسية المهيمنة على الجميع • وتقسيمها الى « ردود » محتلفة لا يطابق الحوار المعروف في الدراما لا يطابق الحوار المعروف في الدراما الأصلية ، بل يعكس فقط السمة الانفعالية ـ المسونة للمبهم • وهي نقرا و نسمع دون أحد من يتكلم بعين الاعتبار . فالأساس هو تبدلها وليس صلتها بالأنا الراهن • لكن هذا أيضاً هو في النهاية تعبير عن حقيقة أن الشخصيات الدرامية هنا بعيدة كل البعد عن أن تكون صانعة او بالأحرى فاعلة للحدث ، لا بل هي في الحقيقة مفاعيل له • هذا هو الموضوع الوحيد في أعمال ميترلنيك الأولى : حقيقة أن الانسان ، بشكل لا انقـاد معه ، يحيا تحت رحمة مصيره : هذه الحقيقه تتطلب تعبيراً لها في الصيغة الشكلية •

ويدخل في حساب هذا أيضاً تصميم مسرحية « في داحل البيت » (١٨٩٤) • فهنا أيضاً يُقدر لعائلة ان تعيش الموت • فالابنة ، التي غدرت أسرتها في الصباح، كي تزور جدتها على الجانب الآخر من النهر ، تنتحر في الماء ويؤتى بها ميتة الى البيت ، في الوقت الذي لا يتوقع أبواها عودتها ويقضيان أمسيتهما بهدوء وراحة بال • وكما أن هؤلاء الأشخاص الخمسة ، الذين يقتحمهم الموت بغتة ، هم مجرد ضحايا صامتة للمصير ، فهم يشكلون أيضـاً موضوعاً روائياً صامتاً ، يتجسـد في الشكل ، بالنسبة لذلك الشخص الذي يخبرهم بنبأ موت ابنتهم : العجوز ، الـذي ـ وقبل أن يؤدي مهمته الصعبة ـ يتناول الحـديث عنهم مع شخص غريب وذلـك أمام النوافذ المضيئـة ، التي تظهر الأسـرة من خلفها • وهكـذا تنشطر البنيـة الدرامية الى شطرين : الأشخاص الصامتين داخل البيت ، والمتحدثين في الحديقة • وينشأ عن هذا الانقسام الى مجموعتين احداهمـا تخص الموضوع والأخـرى تخص البنية الدرامية نموذج طبق الأصل يتجلى فيه الفصل بين الذات والموضوع ، هذا الفصل ، الذي هو جزء من قدرية ميترلنيك ، يؤدي بالنتيجة الى تشيؤ الانسان ، كما أنه يعمل ضمن اطار الدراما على بروز حالة روائية ، كان لها فيما سبق مهمة هامشية ، كوصف المعارك من وراء الكواليس مثلا • بيد أن هذه الحالة تشكل هنا

مجمل العمل المسرحي • فمهمة « الحوار » بين الغريب ، العجوز وحفيديه مقتصرة تقريباً على العرض الروائي للمائلة الصامتة :

العجوز : اريد أولا ان اتأكد من أنهم جميعا موجودون هناك في الغرفة • حقاً انني أرى الأب بجانب الموقد ، يجلس هناك ويداه على ركبتيه ••• وتجلس الأم مستندة على الأريكة • (٦)

ويعتمد هنا أيضاً على البعد الروائي ، الذي ينشأ من خلال أن الراوية يعرف أكثر من شخصياته :

العجوز : عمري يقارب الثالثة والثمانين ، وهذه أول مرة أبتلى فيها بنظرة الوجود • لا أعرف . يبدو لي أن كل ما يفعلون غريب وذو مغزى ••• انهم ينظرون حول مصباحهم طوال الليل ، وهذا كل ما في الأمر : تماماً كما كنا سنفعل لو أننا في وضع مماثل ؛ الا انني اعتقد أنني ألقي عليهم بنظري من عالم آخر ، ذلك لأنني أعرف حقيقة صغيرة ، لم يطلعوا عليها بعد • (٧)

حتى أن الحوار الذي دبت فيه الحياة لا يتعدى كونه وصفاً متبادلا .

الغريب : انهم الآن يتبسمون في هدوء الحجرة •••

العجوز : الهدوء يخيم عليهم ••• لم يتوقعوا عودتها هذا المساء •••

الغريب : انهم يبتسمون دون أي انطباع على محياهم ••• لكن انظر ا عن الأب تصدر اشارة ، انه يضع اصبعه على شفتيه •••

العجوز : انه يشير الى الطفل النائم في حضن أمه •

الغريب : وهي لا تجرؤ أن تحرك عينيها ، خوفاً من أن تزعج الطفل • (٨)

---

(٦) مترلينك ، مسرحية « الباطن » في المرجع المحدد آنفا ، ترجمها الى الالمانية تحت عنوان « في داخل البيت » ج • شتوكها ورن ، برلين ١٨٩٩ ، ص ٦٦ •

(٧) نفس المرجع ، ص ٨٣ وما يتبع •

(٨) نفس المرجع ، ص ٧٦ وما يتبع •

ان بنية ميترلينك الرامية الى عرض الوجود الانساني ، كما بدا له ، عرضاً دراميا ، قادته الى اظهار الانسان كمفعول بيد الموت ، يتألم بصمت تحت رحمته ، مستخدماً الشكل الذي عُرض الانسان بواسطته كفاعل متحدث ومسيطر على الأحداث . وذلك يحتم حدوث انعطاف في داخل البنيان الدرامي نحو الروائية . في مسرحية « العميان » يصف الأشخاص أحوالهم بأنفسهم وذلك ما يلقي ضوءاً كافياً على العمى . أما في مسرحية « في داخل البيت » فتزحف الروائية الكامنة في المادة نفسها دوماً الى الأمام : فهي تعد المشهد الى وضع درامي روائي فعلي يتجابه فيه الفاعل والمفعول (الذات والموضوع) . لكن هذا أيضاً يبقى ضمن اطار الموضوع ويحتاج الى مزيد من التعليل ضمن الشكل الروائي ، الذي أصبح عديم الجدوى .

خامسا :

ان ما قيل في الدراسة الأولى عن ايبسن ينطبق الى حد ما على باكورات أعمال هارت غير هاوبتمان . « عيد السلام » (١٨٩٠) مثلا ، التي تطرح قصة أسرة عشية عيد الميلاد ، وهي « مسرحية تحليلية » ، كما يذكر الكاتب نفسه . لكننا نجد على الرغم من ذلك حتى بالذات في أولى مسرحياته « قبل شروق الشمس » (١٨٨٩) مشكلة جديدة ، لم يتطرق اليها ايبسن ، يعلن عنها الكاتب في العنوان الفرعي « دراما اجتماعية » . لذلك رأى النقاد دائماً معلماً آخر لهاوبتمان : تولستوي في مسرحية « سلطان الظلام » . لكن مهما كان هذا التأثير قوياً فان الاشكالات الباطنية في « الدراما الاجتماعية » قد بدأت من جديد لدى هاوبتمان ، لأن القدوة تفتقر حتماً الى الطرح الاجتماعي ـ الواقعي ، كما أنه تظهر النزعة الوجدانية الراسية في كيان الانسان الروسي ، والتي ساعدت على التغلب على أزمة الشكل في مسرحيات تشيخوف .

فكاتب المسرحية الاجتماعية يحاول تصوير تلك الأحوال الاقتصادية ـ السياسية التي وقعت حياة الفرد تحت وطأتها . وعليه أن يشير أيضاً الى عوامل

تتعدى حدود الحالة الفردية والعمل الفردي ، لكنها بنفس الوقت تتحكم فيها • ان عرض ذلك مسرحياً ، من حيث أنه عمل تحضيري ، يعني : تحويل الوضع المتعرب الى حالية قائمة على العلاقات الانسانية ، اعادة وضبط القضية التاريخية في الاطار الجمالي ، الذي يكاد أن يعكسها • الا أن اشكالات هذه المحاولة تبدو واضحة تماماً، اذا ما ركزنا اهتماما على عملية تطور الشكل المخطط لها • ان تحويل الوضع المتعرب الى حالية قوامها العلاقات الانسانيه يعني ايجاد حدث من شأنه استحضار البيئة • لكن هذا الحدث ، الذي يقوم بدور الوسيط بين الموضوع الاجتماعي والشكل الدرامي القائم تعامل ثانوي ، يشكل معضلة سواء انطلقنا من الموضوع أم من الشكل • لأن الحدث الذي يثوب عن الحدث الأصلي لا يتحلى بصبغة درامية: فالحدث الدرامي ، من حيث أنه مطلق ، لا يتعدى حدوده • حتى في المأساة الفلسفية، التي عرضنا كلاسيت وهبل على نماذج منها ، لا نجد للحدث مهمة مظاهرية ، فلا تتجلى أهميته في اشارته ، من خلال تجاوزه اطاره ، الى ماهية العالم ، كما تعرض لها ميتافيزيقية الكاتب ، بل في توجيه الأنظار الى داخله ، الى أعماق ميتافيزيقية الذاتية • هذا لا يحد بشكل من الأشكال من قدرته على التعبير ، أليس عالم الدراما هو القادر بفضل مطلقيته على أن يكون مسؤولا عن العالم ؟ وهكذا تقوم صفة الدال بالمدلول بالضرورة على أساس المبدأ الرمزي : العالم الأكبر يتطابق مع العالم الأصغر ، لكن ليس على مبدأ وضع الجزء موضع الكل • لكن هذا ما يحصل بالذات في « الدراما الاجتماعية » • فهي في كل الأحوال تعرقل مطلب مطلقية الشكل الدرامي • فأشخاص المسرحية يمثلون آلافاً من الناس يعيشون بنفس الظروف ، وتمثل حالتهم تكراراً تحتمه عوامل اقتصادية • ومصيرهم عبارة عن مثال ، عن وسيلة ايضاح ، ولا يتم فحسب عن موضوعية تتجاوز العمل المسرحي ، بل يتم في الوقت ذاته أيضاً عن الذات الايضاحية التي تسمو عليه : الأنا الشاعرية• ان وضع العمل الفني بين التجربة والذاتية المبدعة وربطه بما هو خارج عنه ، لا يشكل مبدأ في صياغة الشكل الدرامي ، بل في الشكل الروائي • لذلك فان «الدراما الاجتماعية» روائية الجوهر وتحمل في ذاتها نقيضها •

الا أن تحول الوضع المتعرب الى حالية من العلاقات الانسانية يناقض المقاصد

المتعلقة بالموضوع . لان هده المقاصد تعني أن القوى الموجهة للحياة الانسانية قد تحولت من جودة العلاقات الانسانية » الى الموضوعية المتعربة ؛ وأنه لا يوجد في واقع الامس حاضر ، فهدا يشبه الى حد كبير ما كان دائما وما سيكون في المستقبل' وان الحدث الدي حدده والدي أقام مستقبلا جديدا ، كونه واقعا تمما تحت تأثير هذه القوى المشلة ، هو شيء مستحيل .

حاول هاوبتمان حل شكالات الدراما الاجتماعية الموصوفة آنفاً من خلال « قبل شروق الشمس » و « النساجون » . « قبل شروق الشمس » تقوم بوصف أوضاع أولئك الفلاحين في منطقة « شليزيان » الذين ، ما ان أصبحوا أغنياء مما أعطتهم حقولهم من محصول الملفوف ، حتى قادتهم البطالة الى حياة بذخ وفسق من هذه المجموعة من الناس يقع الاختيار على مثال نموذجي ، هو أسرة المزارع « كراوزي » . كراوزي يقضي أيامه غارقاً في الشرب ، بينما تخونه زوجته في علاقة لها مع خطيب ابنته الصغرى من زوجته الأولى . مارتا ، الابنة الأكبر ، متزوجة من المهندس هوفمان وتنتظر الآن الولادة ، هي أيضاً مدمنة على شرب الكحول . ان أشخاصاً كهؤلاء لا يمكنهم القيام بعرض أحداث على خشبة المسرح ، فالرذائل الطاغية على مسيرة حياتهم تعيق انشاء علاقات انسانية مع الغير ، تعزلهم وتتدنى بهم الى مستوى الحيوان ، الذي يعوي بصمت ويعيش غير مكترث بشيء ، الا أن الفعّال الوحيد بينهم هو صهر العائلة ، الذي يتقبل تصدع العائلة أملا في أن يستغلها وجيرانها في عمل دؤوب ، بذلك تفوته أيضاً فرصة الانخراط في الحاضر المعني الفعال ، الذي تتطلبه الدراما . أما حياة الانسان النقي الوحيد في العائلة، الابنة الأصغر هيلينا ، فتتسم بالآلام الغامضة الهادئة .

ان الحدث الدرامي ، الذي ينبغي على العائلة أن تقدمه ، يجب أن يستقي أصوله من خارجها ، كما يجب أن يكون من النوع الذي يُبقي الناس على الحالة التي هم فيها من التشيؤ ، والا يُزوِّر التكرار' واللازمية' في وجودهم عن طريق تحويلهما الى صيرورة مثيرة يحتمها الشكل . ذلك فضلا عن ان الحدث يجب أن يُمكِّن من القاء نظرة على مجمل أوضاع « فلاحي الملفوف » في شليزيان .

في اطار ذلك كله يُحسب' حساب" لادخال غريب الى هذا المحيط ، هو الفريد

لوط • فهو يأتي الى المنطقة كباحث اجتماعي ، وصديق صبا لهوفمان ، كي يقوم بدراسة أحوال عمال المناجم• وأسرة كراوزي تتوصل الى عرض درامي ، حين تتكشف امورها للزائر بالتدريج ، فهي تَظهر لقارئه أو المتفرج ، انطلاقاً من رؤية لوط ، كموضوع ملائم لبحث • وفي قناع لوط يظهر الأنا الروائي • أما الحدث الدرامي ذاته فلا يتعدى كونه تحولا مؤلياً — ساخراً في موضوع مبدأ الشكل الروائي . فزيارة لوط لعائلة كراوزي تشكل في اطار الموضوع ظاهرة اقتراب الرواية من موضوعه ، ذلك الاقتراب الذي يؤثر في صياغة الشكل •

ليس هذا شيئاً نادراً في مسرحيات منعطف القرن • فشخصية الغريب ، التي تمكن من تكوين هذه الظاهرة ، هي احدى سماتها المميزة ، التي حظيت بأكبر اهتمام • لقد أسيء فهم الغاية من ظهوره وشبه بثرثار المسرحية الكلاسيكية • لكن شتان بين الشخصيتين • صحيح أن الغريب يكثر أيضاً من الكلام • الا أن الثرثار الكلاسيكي ، الذي كان ينبغي عليه أن يحرره من شوائب المدنية الحديثة ، لم يكن غريباً ، بل كان جزءاً من المجتمع • وقد وصل ذلك المجتمع من خلاله الى آخر مراحل الشفافية • بينما يدل ظهور الغريب ، على العكس من ذلك ، على أن الناس الذين يتوصلون عن طريقه الى العرض الدرامي ، لا يستطيعون من تلقاء أنفسهم الى ذلك سبيلا ، حتى أن مجرد وجوده هو تعبير عن أزمة الدراما ، والدراما التي تدين له بقيامها ، لم تعد أصليه • فهي ترسو في جذور العلاقة الروائية بين الذات والموضوع ، التي تشكل أرضية مواجهة بين الغريب والآخرين • وليس مجرى الأحداث هو الذي يحدد التفاعل في العلاقات الانسانية ، بل تصرف الغريب : وهكذا يزداد التوتر الدرامي - يبدو واضحاً ان هـذا هو عيب مسرحية « قبل شروق الشمس » • فالظواهر من الأحداث ، كانتظار ولادة زوجة هوفمان ، الذي كان مثيراً بشكل يفتت الأعصاب ، عليها أن تتكفل باثارة توتر أصيل ، مترسب في ثناياها العلاقات الوسط انسانية • أما الصدف والأحداث ، التي تقع خارج الاطار الفني للمسرحية ، في تصرفات كهذه ، فقد لاحظها جمهور العرض الأول ، الذي خرج من وسطه ، كما هو معلوم ، طبيب نسائي ، ملوحاً بجفته في الهواء اشارة الى أنه يريد أن يعرض تقديم المساعدة •

تضاف الى ذلك بفعل ظهور الغريب لحظة أخرى غير درامية • فالحدث الدرامي الأصيل لا يعرض الوجود الانساني كما يظهره دافع معين • لأنه يخرج بذلك عن اطاره • فوجوده عبارة عن حالة بحتة ، وليس استحضاراً لوجود في حالة معينة • ووجود الشخص الدرامي لا يتجاوز ، من حيث الزمن أيضاً ، حدود الدراما • ومفهوم الدافع لا معنى له الا اذا ورد في سياق زمني • وهو ، كوسيلة فنية ، عنصر من عناصر الأدب والمسرح الروائي ، كما عرفته العصور الوسطى وحتى عصر الباروك أيضاً • ففي العصر المذكور يتطابق الدافع في الموضوع مع لحظة العرض في الشكل ، التي أزيلت من الدراما • بينما يعلن هنا بصراحة أن ما يمثل على المسرح هو مسرحية ويشار الى صلتها بالممثلين وبالجمهور • الا أن الشكل في مسرحية « قبل شروق الشمس » لا يعرف شيئاً من هذا • وعلى الرغم من أنه — كركيزة درامية — يستقطب المبدأ الروائي ، فانه لا يزال يصر على الأسلوب الدرامي ، الذي لا يتم للشكل استخدامه الا وهو في حالة من التصدع •

وخاتمة المسرحية أيضاً ، التي اعتُبرت دوماً مبهمة وفشلة ، يبدو أن لها بذلك صلة • لوط ، الذي يحب هيلينا ويريد انقاذها من مستنقع محيطها ، يراه يتركها ويهرب من العائلة ، عندما يترامى اليه نبأ ادمانها الموروث • على المسكرات • وهيلينا ، التي رأت في لوط منقذها الوحيد ، تختار الموت • بيد أن عقائدية لوط هذه ، التي « لا حب فيها ولا شجاعة » ، لم تفهم أبداً ، خاصة وان هذه الشخصية في رؤية المتفرج ، حتى دون رد فعل على مهمتها الشكلية كراوية مسرحية ، تقترب من شخصية غير هارت هاوبتمان ذاته •

لكن الشكل هو الذي يفرض هذه الشخصيـة • وما يشوه في النهاية ملامح لوط لا يكمن في حتمية طابعه الموضوعي ، بل في وظيفته الشكلية • فكما يتطلب الشكل في الملهاة الكلاسيكية أن تهدأ عاصفة العوائق ، قبل أن يسدل الستار آخر مرة ، بخطبة المحبين ، يتطلب شكل الدراما ، التي تقوم على أساس زيارة غريب ، أن يغادر هذا في النهاية خشبة المسرح •

وهكذا يتكرر في « قبل شروق الشمس » ، لكن باتجاه معاكس ، ما رمى اليه انتحار هوبل في « لحن الأشباح » • واذا ما تعرضت الدراما لأزمة تبدو عناصر

الشكل الروائية مزركشة بمسحة موضوعية • ويمكن أن ينتج عن شَمْلٍ مزدوج كهذا لشخصية أو حالة مسرحية تصدمٌ بين ما هو شكلي وما هو مضموني • فاذا عملت حادثة موضوعية في « لحن الأشباح » على تحطيم مبدأ الشكل الخفي ، يعمل هنا مطلب شكلي في النهاية على أن ينزلق الحدث الى المبهم •

بعد عامين من ذلك يكتب هاوبتمان مسرحيته الاجتماعية الأخرى : « النساجون » وهي تتعرض الى حالة العوز ، التي يعاني منها النساجون في منطقة « جبل البوم » في منتصف القرن التاسع عشر • ترجع نواة هذا العمل المسرحي ـ حسبما يذكر هاوبتمان في الاهداء ـ الى القصة التي رواها له أبوه ، « كيف كان جده ، النساج الفقير ، وهو يافع ، يقبع وراء النول كنساجي اليوم » • لقد اقتبسنا هذه الكلمة هنا ، لأنها تساعد في الوقت ذاته على الدخول في مشكلة الشكل في هذه المسرحية • هنا تبرز في الأصل ومنذ البداية صورة لا تُنسى : صورة النساجين خلف أنوالهم ، والاطلاع على بؤسهم • ويبدو أن هذا يتطلب تجسيداً تصويرياً على غرار النموذج ، الذي خلفته الرسامة كيتي كولفيتس حوالي عام ١٨٩٧ في مجموعة لوحات سمتها « تمرد النساجين » واستلهمتها من هاوبتمان بالطبع • أما بالنسبة للعرض المسرحي فيطرح نفسه هنا ، كما في مسرحية « قبل شروق الشمس » ، السؤال عن امكانية الحدث • فلا حياة النساجين ، التي قوامها العمل والجوع ، ولا الأحوال السياسية ـ الاقتصادية يمكن تحويلها الى حالية درامية • والحدث الوحيد الممكن ضمن شروط وجودية كهذه هو الحدث الذي ينبغي أن يُوَجه ضدها : التمرد • هاوبتمان يقوم بعرض تمرد النساجين الذي حدث فعلا عام ١٨٤٤ • والوصف الروائي للأوضاع يبدو ـ من حيث انه تعليل للثورة ـ ممكنَ المسرحة • الا أن الحدث نفسه ليس مسرحياً • فتمرد النساجين يفتقر ، ما عدا مشهد واحد في الفصل الأخير ، الى وجود الصراع الوسط ـ انساني ، وهو لا يتطور في أوساط الحوار (كمسرحية شيلر « فالينشتاين » مثلا) بل يتطور طالما أنه حالة من تفجر يائس فيما وراء هذه الأوساط ، ولذلك لا يمكن أن يكون الا موضوعاً له • بهذا تعود المسرحية مرة أخرى الى الروائية • فهي تتركب من مشاهد تُستخدم فيها امكانات متعددة من المسرح الروائي ، مما

يدل في هذه المرحلة على أن العلاقة بين الرواية والشيء قد بنيت من حيث الموضوع في داخل المشهد الدرامي ٠

تدور حوادث الفصل الأول في بيترسفالداو ٠ فالنساجون يسلمون القطع المنجزة في بيت صاحب المصنع دار يسيكر ٠ ويذكّر المشهد باستعراض عصر — اوسطي ، الا أن عرض النساجين والحالة التي هم فيها من العوز قد ارتبط هنا ، من حيث الموضوع ، بتسليم ما أنجز من عمل : فبضاعتهم هي هم أنفسهم ٠ — ويأتي بنا الفصل الثاني الى حجرة صغيرة تعيش فيها اسرة أحد النساجين في بلدة « كاشباخ » ٠ وتوصف هنا حالة البؤس التي هم فيها لغريب ، عاد بعد فترة طويلة من الخدمة العسكرية فاقداً الصلة بموطنه ، ذلك الغريب هو مورتيس ييغر ٠ لكن بما أنه غريب ، لم يمسه بعد سوء الأوضاع ، فهو اذن قادر على أن يسعر نار الثورة ٠ — ويعود بنا الفصل الثالث مرة أخرى الى بيترسفالداو ، الى حانة ، بذلك اختير المكان ، الذي يُحكى فيه عادة عما يجد من أمور ، ومن ثم يثار من حولها الجدل ٠ وهكذا يبدأ الحرفيون بالحديث عن أوضاع النساجين ، ثم يتابع الوصفَ بعد ذلك غريبٌ آخر ، هو الرحالة ٠ — أما الفصل الرابع ، الذي يتم عرضه في منزل درايسيكر ، فيحمل ، من خلال حوار يثار من جديد حول النساجين ، المشاهد الدرامية الأولى في المسرحية ٠ — والفصل الخامس ينقلنا الى « لانكن بيلاو » ، الى حجرة النساج العجوز هيلزي ٠ وهنا تُروى أولا الأحداث التي جرت في بيترسفالداو ويلي ذلك ، بعد وصف ما يحدث في الشوارع (حيث كان المتمردون في تلك الأثناء قد وصلوا الى لانكن بيلاو) ، عَرضُ المشاهد الدرامية الأخيرة ، كالعراك بين العجوز هيلزي ، الذي انعزل عن العالم ورفض الاشتراك في الانتفاضة ، وبين محيطه ٠ لنا فيما بعد الى هذا الموضوع عودة ٠

هذا التنوع من الحالات الروائية ، الثابتة الجذور في اختيار المشهد ، مثل : الاستعراض ، طرح الأمور أمام غريب ، الاخبار ، الوصف : ثم الانطلاقات الجديدة ، دوما بعد انتهاء كل فصل ؛ ادخال أشخاص جدد في كل فصل ؛ تتسع التمرد في تطور شموله واتساعه ، الى أن ينتهي بنا الفصل الأخير الى مقدمة المتمردين — كل هذا يشير من جديد الى البنيان الأساسي الروائي للمسرحية ٠ كما

يدل على ان الحدث لا يتطابق هنا ، كما في الدراما ، مع العمل المسرحي ، فالتمرد هو موضوع المسرحيه ، قبل أي شيء آخر • ووحدة المسرحية لا تقوم على أساس استمرارية الحدث ، بل على أساس استمرارية الأنا الروائي المتخفي ، الذي يعرض الأوضاع والأحداث • لذلك يمكن دائماً ظهور أشخاص جدد • فالعدد المحدود من الأشخاص عليه أن يمس مطلقية واستقلالية النسيج الدرامي • وهنا يؤتى دائماً بشخصيات جديدة يعبر اختيارها في الوقت ذاته عن الصبغة الفرضية ، النيابية والجماعية الدلالة في ظهور هذه الشخصيات على المسرح •

أما الأنا الروائي ـ ولو بدا ذلك مخالفاً للعقل والمنطق ـ فيُفترض ايجاده من قبل لغة المذهب الطبيعي « الموضوعية » ، لواضحة المعالم في مسرحية «النساجون»، وخاصة في صيغة نصها الأصلي • فحيثما تتخلى لغة الدراما عن الفصحة والشاعرية، كيما تقترب من « الواقع » ، تدل على أصلها الشخصي ، على المؤلف • من ثنايا الحوار الطبيعي ، السابق للتسجيلات المارشمة ، نسمع دوماً كلمات المؤلف المسرحي ، صديق العلم : « هكذا يتكلم هؤلاء الناس لقد درستهم • » وعلى أرضية جمالية يتحول ما يسمى عادة موضوعياً الى ذاتي • ذلك لأن الحوار الدرامي يعتبر « موضوعياً » اذا ما استقر ضمن حدود من شأنها تعيين الشكل المطلق للدراما ولم يتجاوزها : لا الى التجربة المحسوسة ولا الى المؤلف التجريبي • موضوعية مثلا هي أبيات راسين ومريفيوس ، التي تطلق عليها اسم وأبيات القافية الحرة لدى شيكسبير والكلاسيكية الألمانية أو نثر مسرحية بوشنر « فويتشك » ، حيث يفلح فيها تحويل اللهجة الى فصحى •

لكن الروائية المذمومة تنتقم لنفسها هنا ، في نهاية المسرحية ، كما فعلت من قبل في « قبل شروق الشمس » • فالعجوز هيلزي يدين التمرد انطلاقاً من عقيدتـه :

من أجل أي شيء مكثت هنا ـ وعرّضت نفسي للموت على هذا المقعد أربعين عاماً ونيف ؟ ورأيت بصمت ، كيف يعيش ذاك هناك (صاحب المعمل ؟) في كبرياء ولهو ـ ويصيغ الذهب من جوعي وهمي ـ من أجل أي شيء ؟ لأنني لم أفقد الأمل ! (•••) وُعِدنا بذلك • يوم الحساب

آت ، لكن مالي ولمقاضيه : « لي الانتقام ، كذا يقول لرب ، الهنا » .(١)
ويرفض أن يغادر النول بمحاذاة النافذة :

هنا أجلسني أبي الذي في السماء . (...) وهنا أبقى جالساً وأعمل ما علي أن أعمل ، حتى ولو قامت الدنيا وقعدت . (٢)

وتدوي طلقات فيخر هيلزي على الأرض مصاباً برصاصة قاتلة ، فيكون الضحية الوحيدة التي يُريتها هاوبتمان في تمرد النساجين . من الواضح ان هذه النهاية قد أثارت الدهشة : لدى الجمهور ، الذي يحمل تصورات العمال المعاصرين، كما أدهشت أيضاً نقاد الأدب البورجوازي . فبعد أن تتراجع في بداية الفصل الأخير مشاركة هاوبتمان الوجدانية للمتمردين ، كما نرى ، أمام تفهم عقيدة هيلزي الدينية ، هذا الانعطاف الآخر الآن ، الذي يحول الدراما الثورية الى مأساة شهيد بتصوير ساحر ــ كيف لنا أن نفهم هذا ؟ بالكاد يمكن تفسيره ميتافيزيقيا ، بل والأحرى ــ على ما يبدو ــ أن يكون التناقض بين الموضوع الروائي والشكل الدرامي المُتَمسَّك به مسؤولا عن ذلك . كان من المفروض ان يطابق التخلي عن استمرار عرض التمرد والقصاص عليه انقطاعٌ لا تشديد عليه . الا أن هذا روائي الجوهر . لأن كاتب القصة لم يفصل عمله يوماً فصلا تاماً عن التجربة وعن ذاته ، فهو لا يستطيع اذن أن يقطعه ، وهنا لا يتبع اللا شيءُ المسحةَ الأخيرة من عرض القصة ، بل « الحقيقة » التي لا تُروى والتي يُمَدُّ الأخذ والايحاء بها من متممات مبدأ الشكل الروائي . الا أن الدراما ، كونها مطلقة ، ليست الا الحقيقة التي تكمن فيها ؛ فيجب أن يكون لها نهاية ، كيما تكون مقياساً لوجود نهاية لكل شيء ، وبذلك تُغني عن الحيرة والاستفسار . وبدلا من أن يُنهيَ المسرحية بعد نظرة تُلقى على حصاد ثورة النساجين ويُبقيَ على تجسيد المصير الجماعي ويعتمدَ شكلاً الروائية الموضوعية ، فقد أراد هاوبتمان تلبية مطاليب الشكل الدرامي ، على الرغم من أنها ، انطلاقاً من المادة المسرحية ومنذ الأزل ، موضع تساؤل .

---

(١) هاوبتمان ، النساجون ، في الأعمال الكاملة الطبعة الشعبية ، برلين ١٩١٧ الجزء الاول ، ص ٣٧٥ .

(٢) نفس المرجع ص ٣٨٤ .



بقلم غاستون باشلار
ترجمة : نهاد خياطة

الفصـــل الســـادس

الكحل* : الماء الذي يلتهب

البنش** : عقدة هوفمن

الاشـــتعالات الـــذاتية

لقد كان انتصار الفاعلية الخارقة للفكر البشري من ابرز التناقضات (الظاهراتية) التي جاء بها اكتشاف الكحل . فماء الحياة هو ماء النار ، الماء الذي يلذع اللسان ، ويلتهب من مستصغر الشرر ، ولا يقتصـــر عـــلى حل الاشـــياء وتدميرهـــا شأن الماء القوي ، بل يختفي مـــع ما يلذع . وهو مزاج من الحياة والنار والقوت الآني الذي يلقي بحرارته فجأة في جوف الصدر : ولو قيست اللحوم بالكحل لكانت من العـــوامل البطيئة . فالكحـــل

---

* سبق ان ذكرنا أن الاصل العربي للفظة « Alcool » هو الكحل لا الكحول كما شاع خطأ ـ (المترجم) ـ .

** البنش : ضرب من المشروبات الروحية يمزج بأنواع التوابل ـ المترجم ـ .

موضوع تقويم جوهري بيّن ، اذ يظهر تأثيره في كميات صغيرة ، لانه (يبزّ) في تركزه خلاصة أصفى المستحلبات ، ويتبع قاعدة رغبة التملك الحقيقي : حيازة أكبر قدرة بأصغر حجم •

ان ماء الحياة ، اذ يضيء أمام الاعين النشوى ، ويعيد تدفئة الانسان انطلاقا من جوف معدته ، انما يبرهن على التقاء الخبرات الداخلية مع الخبرات الموضوعية • ان هذه (الظاهراتية) المزدوجة تنشيء من لعقد النفسية ما ينبغي معه للتحليل النفسي للمعرفة الموضوعية، أن يوجد حلولا لهالكي يعود الى اكتشاف حرية الاختيار• من هذه العقد عقدة خصوصية جدا وقوية جدا انها العقدة التي تعلق الدائرة ان جاز لنا التعبير • عندما يسيل اللهب فوق الكحل ، وتأتي النار بشهادتها وعلامتها ، ويكتسب ماء النار البدائي غنى جليا من اللهب الذي يلتمع ويضيء ،عندئذ يصار الى احتسائه • ان ماء الحياة هو المادة الوحيدة القريبة من مادة النار ، من بين جميع المواد في العالم •

كنا نصنع المحروقة(١) في أعياد الشتاء الكبرى وأنا طفل صغير • كان أبي يريق في وسط طست كبير ثمالة الخمر ، ثم يلتمس لها من السكّرية أكبر قطع السكر المكسّر • وما ان يلامس الثقاب نهاية السكر حتى ينزل اللهب ، مصحوباً بضجة خميفة ، فوق الكحل المسدود • وكانت والدتي تطفيء المصباح ايذانا بساعة السر ، ساعة العيد الكبير • وكانت تتحلق حول الطاولة المستديرة وجوه مألوفة ، لكننا كنا سرعان ما ننكرها ، ما ان تمسي زرقاء باهتة • وما هي الا لحظة حتى يبدأ السكر يطقطق قبل أن يتداعى من هرمه ، ويبدأ الشرر يتطاير من بصع ذوائب صفراء عند نهايات الستة اللهب الطويلة الشاحبة • وما ان يتارجح اللهيب حتى يعمد أبي الى تقليب المحروقة بملعقة من حديد كانت تتخذ لها غطاء من نار كأنها أداة شيطان • عندئذ تعتمد « النظرية » التالية : أن تطفيء بعد الاوان معناه أن تحصل على محروقة حلوة جدا ، وأن تطفيء قبل الاوان معناه « تركيز » أقل للنار ، وبالتالي تقليل للفائدة المتوخاة من المحروقة في مقاومة

---

(١) المحروقة Brûlot مزيج من كحل محروق في السكر ــ المترجم ــ •

« الانفلونزا » . كان أحدهم يتحدث عن المحروقة التي تظل تلدع حتى آخر نقطة، وكان آخر يروي قصة الحريق الذي شب في القطّارة ، حين كانت جرار الروم (٢) تتفجر تفجر براميل البارود ، تفجراً ما شهده أحد قط من قبل . أما أنا فكنت أبذل قصارى جهدي لاتبين المعنى الموضوعي العام لهذه الظاهرة الاستثنائية . أخيراً ، ها هي ذي المحروقة في قدحي : ساخنة ، لزجة ، مقطرة تماما . لقد أمسيت أكثر فهما لفيجنير Vigenère حين يتحدث عن المحروقة بطريقة فيها شيء من الرشاقة باعتبار أنها « اختبار صغير ، بالغ النعومة والندرة » . كما أمسيت أكثر فهما ، لوبين هف ، حين يكتب عن « أن الذي بدا لي مدهشا أكثر من كل شيء في هذه الخبرة هو أن اللهب سمّره الثقاب في ركن بعيد من ذلك الطست ... يقوم باشعال الكحل في هذا الطست أيضا » . أجل ، انها النار المتحركة الحقيقية ، النار التي تلهو فوق سطح الكائن ، والتي تلهو بجوهرها بالذات ، متحررة من جوهرها بالذات ، متحررة من ذاتها بالذات . انها لهي النار المهيجة المدجنّة ، النار الشيطانية في مركز الدائرة العائلية . بعد مثل هذا المشهد ، تحلّ توكيدات المذاق ذكريات لا تنالها يد البلى . اذ يمشي بين العين المتشهية ، والمعدة المتنعمة ، نوع من المطابقة (البودليرية) التي تتميز بالصلابة بمقدار ما تتميز بالملموسية المادية . ألا ما افقر خبرة شارب الشاي الساخن وأبردها وأعتمها بالقياس الى شارب المحروقة !

بدون اختبار هذا الكحل المسكر الساخن ، المتولد عن اللهب المشتعل في منتصف ليل بهيج ، لا يمكننا أن نفهم فهما جيدا ما (للبنش) من قيمة رومانسية ، كما أننا نفتقر — بدون هذا الاختبار — الى الوسيلة التشخيصية اللازمة لدراسة أشعار معينة تتصف بالشبحية . « فالشاح » لهوفمن ، مثلا ، أبرز ما فيه من ملامح ، تلك الاهمية التي تلبسها ظاهرات النار . اذ أن شعر اللهيب يتخلل العمل بأكمله . لا سيما وأن عقدة (البنش) هي من الظهور بحيث يمكن تسميتها **بعقدة هوفمن** . ولعل دراسة عابرة كافية لان تحملنا على الاعتقاد بأن (البنش) ما هو الا ذريعة للحكايات ، أو وسيلة للصحبة البريئة في احدى أمسيات العيد . فهناك مثلا « انشودة

(٢) الـروم Rhum من المشروبات الروحية — المترجم — .

انطونيا » ، وهي من أجمل القصص الذي يروى في احدى امسيات الشتاء « حول المائدة حيث يشتعل بنش الصداقة بملء القدر » • لكن هذه الدعوة الى ما هو خيالي ليست الا فاتحة للحكاية ، فهي ليست اياها • كذلك من الامور الصارخة أن تتسم حكاية في مثل هذه الاثارة بسمة النار ، وأن تكون هذه السمة في حالات أخرى جزءا لا يتجزأ من الحكاية • ان حب (هوسموريس) لزهرة (الليس) ، يصور لنا اشعر في النار (السهرة الثالثة) و « الرغبة التي تشيع حرارة مفيدة في جميع كيانك ، حرارة ما أسرع ما تخمد في قلبك ألف طعنة نجلاء . لان الشهوة العارمة التي توقد هذه الشرارة ، التي أودعها فيك ، هي الالم الذي لا يرجى له شفاء ، الالم الذي يسعى الى هلاكك ، لكي يولد ثانية في شكل اخر هذه الشرارة هي الفكر ــ وا أسفاه ! الزهرة تتنهد بلهجة الشاكي ، في تلك الحماسة التي تشملني ، لا يمكن أن أكون لك ؟ » وفي الحكاية نفسها ان السحر الذي كان يقضي باعادة التلميذ ، أسلم ، الى ميرونيك المسكينة ــ هذا السحر ما ان ينتهي حتى لا يبقى هناك « الا شمعة من روح السيد التي تشتعل في قاع الموقد » • وفي ركن قصي يقوم لندهورست ، السمندل (٣) ، بالدخول في طست (البنش) والخروج منه ، فيلتهمه اللهب ثم يلفظه مرة بعد أخرى • ان المعركة بين الساحرة والسمندل هي معركة لهب ، فها هي ذي الثعابين خارجة من طست البنش • وها هي ذي مختلف الانفعالات حاضرة أبدا في بداخيها الجهالة الى جانب النشوة ، والعقل الى جانب المتعة • وفي هذه الحكايات ، يظهر من وقت الى آخر ، بورجوازي طيب يريد « أن يفهم » فيسأل لتلميذ « أنى لهذا (البنش) اللعين أن يصعد الى رؤوسنا وان يدفعنا نحو ألف من المترفات ؟ هكذا كان الاستاذ (بولمان) يتحدث حين دخل الحجرة في صباح اليوم التالي ، وقد كانت لم تزل منرورة بشظايا الجرار ، وكانت تسبح في وسطها السماء البائسة ، التي انحلت الى عنصرها الاوبية في أوقيانوس (البنش) •

وهكذا يمهد لتفسير البورجوازي العقلاني ، الناجم عن الاقرار بالسكر ،

(٣) السمندل : حيوان خرافي يعتقد بعودته الى الحياة بعد احتراقه ــ المترجم •

الى تلطيف الرؤى الشبحية تلطيفا يجعل الحكاية تبدو وكأنها واقعة بين العقل والحلم ، بين الخبرة الذاتية والرؤيا الموضوعية ، واقعية من حيث سببها وغير واقعية من حيث أثرها في آن ٠

في الدراسة التي عقدها سوشيه Sucher حول « أصول الروائع عند هوفمن » ، نجده لا يفسح لخبرات الكحل مجالا ، لكننا مع ذلك نجده ينوه عرضا (ص ٩٢) (بأن هوفمن ما شاهد المستدل قط الا في لهيب البنش) ٠ لكن الذي يتراءى لنا أنه ما وصل الى تلك النتيجة التي تعرض نفسها فرضا ٠ ولئن كان هوفمن لم يشاهد المستدل الا في البنش الملتهب في احدى أمسيات الشتاء حين تأتي الاشباح تثير الرعب في قلوب الرجال ، ولئن كانت عفاريت النار تلعب دورا أوليا في هواجس هوفمن ، فلأن علينا أن نسلم بأن هذا اللهب الغريب الذي ينبعث من الكحل انما هو الوحي الاول ، وان كل مخطط للتسيه الهوفمانية انما ينجلي في هذا الضوء ٠ ان الدراسة البالغة الفطنة والدقة التي قام بها سوشيه ، لتبدو في نظرنا محرومة من عنصر تفسيري على جانب كبير من الاهمية ٠ اذ لا ينبغي لنا أن نسارع فنتجه نحو البنى العقلية لكي نتفهم عبقرية أدبية فريدة ٠ ذلك أن الحافية أيضا ، هي الاخرى ، عامل من عوامل التفرد ، لا سيما وان الحافية الكحلية حقيقة عميقة ٠ اننا نخدع من أنفسنا ، عندما نتصور وظيفة الكحل مقصورة على استثارة الامكانيات الروحية والحق أن الكحل يخلق هذه الامكانيات ٠ انه يتجسد ـ ان جاز لنا التعبير ـ مع الذي يسدل الوسع للاعراب عن نفسه ٠ وعني عن البيان ، أن الكحل عامل في اللغة اذ يغني مفرداتها ويطلق التركيب اللغوي من اساره ٠ والحق أننا لو عدنا الى مسألة النار لوجدنا أن الطب النفساني قد اعترف بتواتر أحلام النار في الهذيانات الكحلية ، كما بيّن اعتماد ، هلوسات الاقزام ، على الاثارة الكحلية ٠ والحال أن الهاجس الذي يجنح الى المصمر انما يجنح نحو العمق والاستقرار ، انه الهاجس الذي يمد التفكير العقلي أفضل الاعداد ٠ ان الحوس قديس طيب ، لانه وهو يعتّم على العقل ، يحول دون تجمدالمنطق ويمد العدة للاختراع العقلي ٠

كذلك كان من الامور البارزة جدا ما كتبه جان بول في ليلة ٣١ كانون الاول

لهجة بالغة الهوفمانية حين اعتزم الشاعر وأربعة من أصدقائه فجأة ، متحلقين حول لهب المشعل الشاحب ، أن يروا أنفسهم موتى واحدا بعد اخر « لقد كان هذا كما لو أن يد الموت قد اعتصرت دماء وجوههم . والدماء قد غاضت في شفاههم وأمست أيديهم بيضاء متطاولة ، وباتت الحجرة أشبه شيء بـ « الخشخاشة » ... وفي ضوء القمر ، كان الهواء الصامت يمزق السحب ويجلدها ، وفي الامكنة التي تترك فيها ثغرات في السماء الرحيبة كانت تلمح دياجير تمتد الى ما وراء النجوم . كان كل شيء صامتا ، وكانت الستة تعالج سكرات الموت وتمغط أنفاسها الاخيرة في رموس الماضي .

ايه يا ملاك الزمان ، انك أنت الذي أحصيت زفرات بني الانسان ودمعاتهم ، الا ، فلتنسها أو فلتغيبّها ! ترى ، من ذا الذي يقوى على التفكير في عددها ؟ (٤) ما أقل الاشياء التي تلزمنا لكي ننعطف بالهاجس في اتجاه أو في آخر . ان هذا اليوم ليوم عيد . ها هو ذا الشاعر ، كأسه في يمينه ، قريبا من أصحابه المبتهجين ، لكن وميضا أزرق شاحبا ، منبعثا من المحروقة ، يخلع على أفتى الاغاني لحنا مقيتا . وفجأة يمهد تشاؤم النار الرائنة الى تغير الهاجس ، بينما اللهب المحتضر في ألسنة التي تتقصى ، والزمان ، موطن الآلام ، يسبح فوق القلوب . وان اعترض امرؤ بأن ينش جان بول ما هو الا ذريعة صغيرة من أجل مثالية شخصية شبحية ليست مادية بأكثر من مثالية نوفاليس السحرية ، فلا بد من الاعتراف بأن هذه الذريعة تجد في حافية القارىء تطورا بهيجا . ان هذا التطور لهو الدليل ــ بحسب ما نذهب اليه على أن التدبر ، في الاشياء المقوّمة تقويما بالغا ، خليق بأن يطلق هواجس ذات تطور منتظم في مثل انتظام حتمية الخبرات الحسية .

عن الموس الاقل عمقا يصير طنين أكثر تكلفا ، لكنه أبدا يردد الموضوع الاساسي . هكذا ينشد أونيدي O'Neddy في ليلة النار واللهب الاولى :

(4) Cité et commenté par Albert Beguin, L'Ame romantique et de rêve, Marseille, 1937, 2 vol., t. 11, P. 62.

في وسط القاعة ، وحول قدر حديدي
يموق كؤوس الجحيم في سعته
وقد وضع فيه بنش جديد ، يتراءى
كبحيرة من كبريت من خلال موشور اللهب
الذي يحمل أمواجها على الاصطخاب
والمشغل المعتم لا ينيره شيء
سوى رذاذ البنش ، مثل سراب من الخمر
أية كآبة هي في هذا التتويج
للرؤوس ذات الجبين القاتم

أما الشعر فردي ، الا أنه يراكم كل ما تتوقل من المحروقة ، ويعين تعيينا دقيقا ، على فقرة الشعري ، عقدة هوفمن التي تطبع التأثرات الساذجة بطابع التفكير العلمي • فالكبريت والفوسفور ، في نظر الشاعر ، يغذيان موشور اللهب ، كما أن الجحيم حاضر أبدا في هذا العيد غير النقي • وان كانت قيم الهاجس أمام اللهب غير موجودة في هذه الصفحات ، لم تكن قيمتها الشعرية لتستطيع أن تشد القارىء اليها • ان مقطوعات أونيدي لا يمكن فهمها الا من خلال « كآبة » لهب البنش • انه في نظرنا بمثابة استعادة لعصر بكامله حين كان شبان فرنسا الرومانسيون يجتمعون في مقهى طست البنش (٥) ، حيث كانت حياة البوهيمي تتالق في « محروقات » ، على حد تعبير هنري مورجيه •

لا ريب في أن ذلك العصر قد تغير الآن • فالمحروقة والبنش كلاهما بات مجردا من القيمة في الوقت الحاضر • فالدعوة الى مكافحة الكحل ـ وهي دعوة أضحت انتقاداتها شعارات ـ وقفت حائلا دون مثل هذه الاختبارات • ولقد حدث الامر نفسه لقطاع كامل من الادب الشبحي الذي يرتد في حماسته الشعرية الى الكحل • اننا لا يجب أن ننسى القواعد الملموسة الدقيقة اذا ما أردنا أن نفهم المعنى السيكولوجي للبنى الادبية • ان المباحث التوجيهية لتزيد في دقتها اذا

(5) Cf. Théophile Qautier, Les Jeunes - France - Le Bol de Punch, P. 244.

ما تناولناها مبحثا بعد آخر ولم نسارع الى اغراقها في المفهومات العمومية • وان كانت ترجى فائدة من هذا الكتيّب ، فعليــه أن يوحي بتصنيف للمباحث الموضوعية يعد بمثابة تمهيد للامزجة الشعرية • اننا حتى الآن ، لم نستطيــع أن ننتهي الى عقيدة كاملة ، لكنها تتراءى لنا على الرغم من وجود علاقة بين العناصر الطبيعية الاربعة وعقيدة الامزجة الاربعة • على أية حال ، ان الذين يحلمون تحت تأثير النار ، أو الماء ، أو الهواء ، أو التراب ، ليكتشفون عن تحالف كبير ـ لا سيما وان المــاء والنار يبقيان عدوين حتى ولو تلاقيا في الهــاجس • والــذي يصغي الى خرير الساقية لا يمكنه أن يفهم الذي يتصت الى نشيد اللهب . انهما لا يتكلمان لغــة واحــدة •

اننا لو طورنا هذه الفيزياء أو هذه الكيمياء الهاجسية بكل ما تنطوي عليه من عمومية ، لوصلنا في يسر الى عقيدة رباعية القيمة للامزجة الشعرية • والحق أن رباعية الهاجس لتكافيء رباعية الكربون الكيمياويــة نقاء وانتاجيــة • ان للهاجس ميادين أربعة واتجاهات أربعة ينطلق منها الى فضاء اللا نهاية • واذا أردنا أن نكشف عن سر شاعر (٦) حقيقي ، مخلص ، أمين على لغته ، شاعر قد أصمّ أذنيه عن الاصداء التي تتنافر مع الانتقائية الحساسة ، شاعر يود أن يعزف على جميع الحواس ، فما علينا الا أن نقول له كلمة واحدة : « قل لي ما هــو شبحك أهو العفريت أم السمندل أم حورية البحر أم السلفة ؟ » (٧) • والحــال أن جميع هذه الكائنات الخيالية قد تكوّنت وتغذّت من مادة واحدة : فالعفريت أرضي ، مكثف ، يسكن في شق صخرة ويتولى حراسة المعدن والذهب ، وهو متشبع بأشد المواد تماسكا • والسمندل ناري ، ويبتلع نفسه في لهيبه • أما حوريــة الامواه فتنزلق بلا ضوضاء فوق المستنقع ، وتغتذي من انعكاس صورتها على صفحة الماء • وأما السلفة فيثقلها أقــل شيء وتجفل من أقل الكحــل ، وقد تغضب من المدّخن الذي « يلوث عنصرها » (هوفمن) ، وترتفع دون أدنى مشقة في الســماء الزرقاء ، ناعمة بفقد شهيتها الى الطعام •

(٧) السلفــة SYLPHIDE أنثــى السلف SYLPHE وهو كائن خرافي يرمــز الــى الهــواء في الاساطير السلتية ـ المترجم ـ •

الا أنه لا ينبغي لنا أن نقرن مثل هذا التصنيف للالهامات الشعرية بفرضية شبه مادية ترغم بأنها تجد في جسد الانسان عنصرا ماديا راجحا • ان الامر لا يتعلق بالمادة أبدا ، بل بالاتجاه • ولا يتعلق بالجذر الجوهري أبدا ، بل بالميول والتسامي • والحال ان الذي يوجه الميول السيكولوجية هو الصور البدائية والمشاهد والتأثرات التي أضفت اهتماما على مالا أهمية له ، اهتماما بالشيء • ان التخيل كله ينصب على هذه الصورة المقوّمة ، وهكذا « يعلو بنا ويضعنا أمام العالم وجها لوجه » ، من الباب الضيق ، كما يقول أرمان بتيجان • ان التحول الكلي للتخيل الذي تولى تحليله أرمان بيتجان بجلاء مدهش ليبدو وكأنه قد أعدته ترجمة أولية لكتلة من الصور في لغة صورة مفصلة • وان كنا على حق ونحن في صدد هذا الاستقطاب التحليلي فقد بات بالامكان أن نفهم فهما جيدا السبب الذي جعل اثنين متماثلين في الظاهر ، مثل هوفمن وادكار الن بو ، يتبديان كما لو كانا مختلفين أبعد الاختلاف • ان كلا الرجلين قد أمده الكحل القوي بعون شديد على ما أتاه من عمل يفوق قدرة البشر ، عمل غير بشري ، عمل مبتكر • لكن كحلية هوفمن مع ذلك تختلف عن كحلية الن بو اختلافا بيّنا • فكحل هوفمن هو الكحل الذي يلتهب ، الذي يتسم بسمة نوعية ، تامة الذكورة لانها من مبدأ النار • أما كحل ادكار بو فهو الكحل الذي يغمر الكائن ويهبه النسيان والموت ، الذي يتسم بسمة كمية ، تامة الانوثة ، لانها من مبدأ الماء • ان عبقرية ادكار بو لذو صلة بالمياه النائمة ، المائتة ، بالمستنقع الذي ينعكس على صفحته منزل أوشر Maison Usher انه يعطي أذنا صاغية لـ « شائعة موج الاعصار » (٨) تبعا « لبخار الافيون ، القاتم ، الرطب ، الذي يتقطر رقيقا قطرة قطرة في بطن الوادي الكوني » على حين ان « البحيرة تبدو وكأنها تنعم بنعاس صاح » (النائمة ، ترجمة مالارميه) • وعنده ان الجبال والمدن « تسقط الى الأبد في بحار لا شواطيء لها وبالقرب من السباخ والغدران والمستنقعات الكئيبة تقطن الغيلان — في كل مكن حقير — في كل ركن حزين — التي تستمد ذكريات يلفها الماضي — أشكال مكفنة ترجع القهقرى وتطلق الزفرات ما ان يمر بها واحد من المتنزهين » (أرض الاحلام) • واذ هو فكر في بركان ، فلكي يراه جاريا جريان الانهار « لقد كان قلبي بركانيا كأنهار الحمم » ان الذي

يستقطب خياله هو الماء ، أو التراب المائت لا زهر فيه ، لا النار • ولعلنا مقتنعون بهذه الحقيقة من وجهة التحليل النفسي ، لو أننا قرأنا المؤلف العجيب الذي كتبته السيدة ماري بونابرت (٩) في هذا المؤلف لا نجد رمز النار يتدخل الا لكي يستدعي العنصر المضاد له ، الا وهو الماء (ص ٣٥٠) ، كما أن رمز اللهب لا يلعب دوره فيه الا وفق لاسلوب التنفير ، كصورة جنسية فاحشة يقرع أمامها ناقوس الخطر • أما رمزية المدفأة (ص ٥٦٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٩) فتظهر فيه كرمزية مهبل بارد حيث يقوم القتلة بدفع الضحية والقضاء عليها • لقد كان إدكار بو ، في الحقيقة انسانا « لا منزل عنده » ، كان ايضا لهرجين جوالين ، ابدا استولت على مشاعره رؤيا و لذة ممددة في ريعان الشباب ، تملؤها ابتسامة وهي تعالج سكرات الموت • حتى الكحل نفسه ما أدخل الدفء على نفسها ، ولا جلب لها عزاء ولا بهجة • ان بو ما رقص كاللهب البشري ممسكا بيد صحبة يمرحون حول البنش الملتهب ، ولا جاءت عليه أية عقدة من العقد التي تتكون في حب النار لكي تشد من أزره وتلهمه • فالماء وحده هو الذي منحه هذا الافق ، واللا نهاية ، والغور الذي لا يسبر لانه • ولو كان عليه أن يكتب كتابا يحدد فيه شعر الغشاوات والوميض ، شعر الخوف الغامض الذي يجعلنا نهتز لدى احساسنا بطنين نواح الليل ، اذن لجاء هذا الكتاب مغايرا تمام المغايرة •

- ٢ -

لقد رأينا الروح الشعرية تنقاد كلية الى غواية صورة مفضلة • لقد رأيناها وهي توسع كافة الامكانيات اذ تفكر في الكبير قياسا على نموذج الصغير ، وفي الشمولي قياسا على نموذج المفصل ، وفي القوة السرمدية قياسا على القوة الزائلة ، وفي الجحيم قياسا على المحروقة • والآن سنبيّن كيف أن الروح قبل ـ العلمية ، وهي في دفعها البدائي ، لا تعمل أبدا بصورة مختلفة ، وكيف انها هي الاخرى توسع القدرة بطريقة مجسمة تجسيما معلا من خلال العافية • لسوف يوصف الكحل بأوصاف مرعبة حتى انه لا يصعب علينا ان نتبين الارادة الصانعة للاخلاق عند النظارة في الظاهرات الموصوفة • وهكذا ، في القرن التاسع عشر ، أضحت الدعوة

(9) Marie Bonaparte, Edgar Pol, Paris, passim.

لمكافحة المسكرات تتطور وفقا لمنهج تصوري محملة من يتعاطاها كافة النتائج التي تصيب بني جنسه ، بينما كانت هذه الدعوة تتطور في القرن الثامن عشر وفقـا لمنهج جوهري كان سائدا آنذاك ان ارادة (الادانة) دائما تستعمل السلاح الذي في متناولها • وعلى نحو أعم ، لسوف يتوفر لدينا ، من خارج درس الاخلاق الاعتيادي ، مثال عـلى المطالـة التي تكونهـا المقـات الجـوهرية والاستحيائية في طريـق المعرفة الموضوعية •

بما ان الكحل مادة قبلة للاشتعال ، نستطيع أن نتحيل في شيء من اليسر كيف يصبح الاشخاص الذين اعتادوا تعاطي المشروبات الروحيه مشمين على نحو ما بمواد التهابية • نحن لا نشـد أن نعرف ما اذا كـان تمثل لكحـل يقر من الكحـل • وان عقـدة هارباغون Harpagon التي تحكم الثقافة كما تحكم كـل فعل مادي ، لتحملنا على الاعتقاد بأننا لا نخسر شيئا مما تنمثله ، و ن جميع المواد هي في حرز حريز ، وأن الدهن يعطي دهنا ، والفوسفات عظما ، والدم دما ، والكحل كحلا ، لا سيما وان الخافية لا يمكنها أن تقبل الا بنوعية متميزة رائعة تغدو معها قابلية الاشتعال قابلة للاحتماء تماما • واليكم هذه النتيجـة : الذي يشرب الكحل قـد يلتهب مثل الكحل • ان الاعتقـاد بالجوهر لهو من القـوة حتى ليمكن أن تفسر الوقائع ، تفسيرا عاديا مغايرا ، بعد أن ظلت تفرض نفسها على معتقدات العامـة طوال القرن الثامن عشر • واليكم بعضا من هذه الوقائع التي استنسخها سوكية Socquet ، المؤلف الشهير في مكان مناسب من مقال له حول الحرورية نشر في عام ١٨٠١ •ولنلاحظ ملاحظة عابرة ان جميع هذه الامثلة مستمدة من عصر الانوار •

« في مدوّنة كوبنهاغن لعام ١٦٩٢ نقرأ حكاية امـرأة من عامة النـاس ، اقتصرت في غذائها على تعاطي المشروبات الروحية بصورة مفرطة ، وقد عثر عليها ذات صباح وهي محترقة تماما الا من آخر مفاصل الاصابع وعظم الجمجمة ••• »

« في حوليّات لندن لعـام ١٧٦٣ (المجلـد ١٨ ص ٧٨) حكاية امـرأة في الخمسين من عمرها أدمنت المسكرات • اعتادت منذ عـام ونصف أن تشرب كـل يوم بنتا (١٠) من الروم أو من ماء الحياة ، عثر عليها بين مدفأتها وسريرها وقد

(١٠) البنت Pint مكيال انكليزي قدره ١/٨ الغالون ـ المترجم ـ •

استحالت رمادا استحالة شبه تامة • وما يجدر بالانتباه ان الاغطية والمفروشات لم تتضرر كثيراً. » ان الملاحظة الاخيرة تقول بوضوح تام ان الحدس يكتفي بأن يفترض نوعا من الاشتعال الداخلي تماما ، الجوهري تماما ، لكي يعرف بطريقة ما كيف يجد مشموله المفصل •

« في الموسوعة المهجية (مادة « التشريح المرضي للانسان ») نعثر على حكاية امرأة في حوالي الخمسين من عمرها كانت تفرط في تناول المشروبات الروحية ، احترقت في غضون سويعات • » يؤكد فيك دازير ، الذي روى هذه الحكاية دونما اعتراض ، انه يوجد مثل هذه المرأة كثيرات غيرها •

« تعرض مذكرات المجتمع الملكي في لندن ظاهرة لا تقل بروزا ••• امرأة في الستين من عمرها وجدت محرّقة ذات صباح بعد أن تناولت ، على ما يقال ، كمية كبيرة من المشروبات الروحية في المساء • المفروشات لم تتأثر كثيرا والمدفأة كانت مطفأة تماما • وقد استوثق من هذه الواقعة جمع غفير من شهود العيان ••• »

« في مذكرة له عن الحرائق الذاتية ، يروي Le Gat حالات كثيرة من الاشتعال البشري من هذا النوع • » وقد نجد منها حالات أخرى في مقال آخر عن الاشتعالات البشرية كتبه بيير – ايمي لير Pierre - Aimé Lair .

يروي جان – هنري كوهاوزن في كتاب له طبع في امستردام تحت عنوان Lumen novum Phosphoris accensum (ص ٩٢) : «ان وجيها من أيام الملكة بونا سفورز ، بعد أن تناول كمية كبيرة من ماء الحياة ، تقيأ لهبا ثم احترق به » •

كذلك يمكن القول في اليوميات الالمانية انه « في الجهات الشمالية غالبا ، يتصاعد اللهب في معِدِ الذين يفرطون في تناول المشروبات القوية • يقول المؤلف : منذ سبعة عشر عاما تبارى ثلاثة من وجهاء كورلاندة – أمسك عن ذكر أسمائهم لياقة – في تعاطي المشروبات القوية ، فمات منهم اثنان محترقين بعد أن خنقهما اللهب المنبعث من معدتيهما » •

أما جلابير ، وهو أحد مشاهير المؤلفين ، الذي عرف بأنه (تقاني) الظاهرات

الكهربائية ، فقد أيد في عام ١٧٤٩ « وقائع » مماثلة لكي يفسر توليد الجسم البشري للنار الكهربائية . امرأة كانت تشكو من الروماتزم كانوا يدلكونها مدة طويلة كل يوم بروح النبيذ المكوفر . وجدت ذات صباح رمادا دون أن يكون ثمة ما يحمل على الاعتقاد بأن نار السماء أو النار العادية قد كان لها صنع في هذا الحادث العريب « لا يمكن أن تعزى هذه الحادثة الا الى الاجزاء المنحلة من كبريت الاجسام التي هاجها الاحتكاك هياجا شديدا وحتحت بالجزئيات الدقيقة من روح النبيذ المكوفر (١١) . » وأما مورتميه ، وهو مؤلف آخر ، فيسدي لنا هذه النصيحة (١٢) : « أعتقد أنه من الخطر على الذين اعتادوا كثيرا تناول المشروبات الروحية ، أو الدلوك الممزوج بروح النبيذ المكوفر ، لانهم قد يتكهربون . »

هناك غلو في تقدير التركز الجوهري للكحل في الاجسام حتى ليمكن القول بحريق داتي من نوع لا يحتاج السكّير معه الى ثقاب لكي يشتعل اشتعالا . فالاب بونسديه ، وهو منافس لبوفون ، يقول : « ان الحرارة ، من حيث هي مبدأ للحياة ، تبدأ حركة الحياة وتحافظ عليها ، لكنها ما ان تبلغ درجة النار حتى تحدث أضرارا غريبة . أما شاهدنا سكّيرين تشعث اجسامهم بأرواح مضطرمة تشعثاً بالغاً نتيجة لادمانهم المفرط في تعاطي المشروبات القويه ، فكن أن استمدوا من عند أنفسهم نارا حتى قضت عليهم الحرائق الذاتية ؟ » وهكذا يغدو الحريق الناشيء عن تعاطي الكحل حالة خاصة من التركز غير الطبيعي للحرارة .

لقد ذهب بعض المؤلفين الى حد الكلام على الانفجار . فقد أثر أحد مهرة القطّارين ، وهو مؤلف « في كيمياء الذوق والشم » ، أشار بطريقة تعبيره الخاصة الى أخطار الكحل (١٣) بقوله : « ان الكحل لا يوفر عضلا ، ولا عصب ،

---

(11) Jallabert, Experiences sur l'electricitéavec queaques conlectures sur la cause de ses effets, Paris, 1749, p. 293.

(12) Martıne, Dıssertations sur la chaleur, trad., Paris, 1751, p. 350.

(13) Sans nom d'auteur Chimie du ljoût et de l'Odolat ou Principe pour composer facilement, et à peu de frais, les liqueurs à boirs et les eaux de senteur, Paris, 1755, P V

ولا لمما ، ولا دما ، وانما يشعل حتى الاهلاك بالانفجار المعتقد الفوري الذين يجرؤون على الافراط في تعاطيه حتى الثمالة . »

أما في القرن التاسع عشر ، حين كانت هذه الحرائق الذاتية تعد بمثابة عقوبات رهيبة على الادمان ، فقد كادت أن تنقطع تماما . لقد أضحت شيئا فشيئا حرائق محارية وافسحت المجال لنوع من النكات الهينة التي تدور على الهيئات المشتعلة للمدمنين ، والانف الاحمر الذي يلهبه عود ثقاب . هذه النكات تفهم من فورها ، وهذا دليل على أن الفكر (قبل ــ العلمي) يظل زمنا طويلا قائما في اللغة ، لا بل انه يظل زمنا طويلا قائما في الادب . لقد كان بلزاك حذرا من ايراد شيء من هذا القبيل على لسان احدى النساء الشرسات . تقول السيدة سيبو ، بائعة المحار الحسناء ، في « ابن العم بونس » بلغتها الركيكة (١٤) : « هذه المرأة ، بماء عينيه لم توفق في رد زوجها الذي كان يشرب كل شيء وقد مات من احتراق ذاتـي . »

أما إميل زولا ، في واحد من أكثر كتبه « علميـة » ، وهو الكتـاب المعنون بالدكتور باسكال ، فيروي حكاية اشتعال بشري ذاتي (١٥) . « من ثقب ثوب ، واسع بمقدار قطعة مائة القلس ، كانت ترى فخذ عارية ، فخذ حمراء ، ينبعث منهـا لهب ضئيل أزرق . في بادىء الامر ، ظنت فليسيتيه أن قماش الكتان ، او السروال، أو القميص هو الذي يشتعل . لكن لم يكن هنالك مجال للشك ، فقد كانت تشاهد الجسم عاريا ، واللهب الضئيل الازرق يتفلت منه خفيفا راقصا مثل لهب ضائع ، فوق سطح آنية من الكحل الملتهب . لم يكن هذا اللهب أبدا أعلى من لهب قنديل ، بل كان ذا حلاوة خرساء ، رجراجة جدا حتى أن أقل اهتزاز هواء يزحزحه من مكانه » . غني عن البيان أن ما ينقله زولا في ميدان الوقائع ما هو الا هاجسه أمام طست النش ، وأعني به عقدة هوفمن ، حيثما تنتشر الاحداث الجوهرية بكل سذاجتها ، تلك الاحداث التي ميزناها في الصفحات السابقة . « أدركت فليسيتيه ان

(14) Balzac, le Gousın Rons, Ecl. Galmonn — Livy, p. 172.
(15) Emile Zola, Le Docteur Rascal, p. 237.

العم كان يشتعل هناك ، مثل اسفنجة مملوءة بماء الحياة • كان قد تشبع منذ أعوام بأشد أنواعه فعالية ، وأشده قابلية للاشتعال • لقد كان يشتعل من أخمص قدميه حتى رأسه • » نلاحظ أن الجسم الحي لم يكن بقادر على تبديد الاقداح الصغيرة التي كان قد امتصها في الاعوام السابقة ، واننا لنتخيل بصورة أدعى الى القبول ، أن التمثل الغذائي انما هو تركز بالغ العناية ، وتأثير ضمين للجوهر المدلل •

وفي الغد حين يأتي الدكتور باسكال لرؤية العم ماكار ، لا يعود يجد الا حفنة من الرماد الناعم أمام الكرسي الضارب الى السواد ، كما في الحكايات قبل ـ العلمية التي رويناها من قبل • يريد زولا أن يمرر لنا الملاحظة التالية : « لم يبق منه شيء ، لا عظم ، ولا سن ، ولا ظفر ••• لا شيء الا هذه الكومة من الغبار الرمادي، والا تيار هواء الباب الذي كان يهم باكتناسه • » وأخيرا تتبدى الرغبة الحميمة في التألية بعد الموت في النار • ان زولا يصغي الى نداء المحرقة بكاملها ، المحرقة المسيحية • انه يتيح لنا أن نحرر ما في خافيته القصصية من أعراض بالغة الوضوح على عقدة امبدوكليس . كان العم ماكار ميتا اذن « ملكيا ، كأمير المدمنين ، مشتعلا من نفسه ، محترقا في المحرقة التي تتقد في جسده ••• يشتعل من نفسه كما تشتعل نيران الاحتفال بعيد القديس يوحنا ! » أين رأى زولا نيران القديس يوحنا تشتعل من نفسها كالعواطف الملتهبة ؟ كيف لنا أن نعترف بصورة أفضل أن معنى المحارات الموضوعية مقلوب ، وان المرء يعثر في أخفى الخافية على إلهام اللهب المتقد ، الذي يسعه أن يحرق الجسد الحي من الداخل ؟ •

ان مثل هذه الحكاية ، الخيالية في كل أجزائها ، هي حكاية بالغة الخطورة لا سيما اذا صدرت عن ريشة كاتب كان يقول في تواضع : « انما أنا عالم ! » بقي أن نعلم بأن زولا قد أنشأ صورته العلمية مع هواجسه الساذجة ، وأن نظرياته في الوراثة انما تنقاد الى حدس بسيط من ماض منقوش في صيغة جوهرية وواقعية تماثل في ثقلها وفتورها تركز الكحل في الجسم ، والنار في قلب محموم •

هكذا هو دأب الرواة والاطباء والفيزيائيين والروائيين ، يذهبون ـ حالمين ـ من الصور نفسها ويجيئون الى الافكار نفسها • ان عقدة هوفمن تربطهم في صورة أولى ، في ذكرى طفولة • انهم يقومون ، كل حسب مزاجه منقـادا الى « شبحه » الشخصي ، باغناء الجانب الذاتي ، أو الجانب الموضوعي ، من الشيء المتأمل • ان اللهب المنبعث من المحروقة يصنع رجالا ناريين أو نفاثات جوهرية • وفي جميـع الاحوال يمارسون عملية تقويم ، ويأتون بكل عواطفهم لكي يفسروا أثر اللهب ، ويهبون قلبهم كله لكي « يتوحدوا » في مشهد واحد مع ما يروعهم ويخدعهم •

■

الفصـــل الســابـع

النـــار المستمثلـــة *

النــار والطهــر

لقد أبان ماكس شلر ما في نظرية التصعيد أو التسامي من افراط ، على نحو ما يطورها التحليل النفسي التقليدي ، من حيث أنها تستلهم العقيدة النفعية التي تستمد اليها التفسيرات التطورية •

« ان الاخلاق الطبيعية تخلط دوما بين اللباب والقشر • وهي اذ ترى الناس الذين يتطلعون الى القداسة يلجؤون ، لكي يفسروا لانفسهم ولغيرهم شدة تعلقهم بالاشياء الروحية والالهية ، الى استخدام لغة غير موضوعة أصلا للتعبير عن أشياء بالغة الندرة ، وصور وتشبيهات ومقارنات مستعارة من دائرة الحب الحسي الصرف ـ لا يفوتها لقول : ان هو الا رغبة جنسية محجوبة او مقنعة أو مصعدة تصعيداً لطيفاً • » وفي صفحات موسمة ، يبطل ماكس شلر(١) هذا الغذاء من الأساس لانه يقف حائلا دون الحياة تحت زرقة السماء • والحال انه لو صح أن التصعيد الشعري ، ولا سيما التصعيد الرومانسي ، يبقى على الصلة بالحياة العاطفية ، لكان من الممكن أن نجد عند الذين يصارعون عواطفهم بالذات تصعيدا من نوع آخر ندعوه **بالتصعيد الجدلي (الديالكتي)** تمييزا له من **التصعيد المستمر** الذي لا يعرف التحليل النفسي التقليدي تصعيدا سواه •

---

* مقترح « استمثل » تعريب لكلمة Idéaliser ليؤدي معنى صيّره أو جعله مثالا أعلى او مثاليا

(1) Max Scheler, Nature et Formes de la sympathie, trad , p. 270.

لسوف ينهض اعتراض على هذا التصعيد الجدلي بالقول ان الطاقة النفسية طاقة متجانسة ، محدودة لا يمكن فصلها عن وظيفتها البيولوجية الاعتيادية • ولسوف يقال بأن تنيرأ جذريا خليق بأن يترك فراغا واضطرابا في الفعالية الجنسية الاصلية • والذي يبدو لنا أن مثل هذا الحدس المادي قد استولى عليه اتصاله بمادة معصوبة (١) Matériel nevrosé يقوم عليها التحليل النفسي التقليدي للعواطف• والحق أننا قد توصلنا من حيث تطبيق هذه النماذج من التحليل النفسي على فعالية المعرفة الموضوعية الى النتيجة القائلة بأن الكبت ليس فعالية اعتيادية نافعة وحسب، بل هو فعالية مفرحة أيضا • لانه ما من فكر علمي بلا كبت • وان الكبت لقائم في أصل الفكر الانتباهي ، التأملي ، المجرد • وما من فكرة متماسكة الا وهي مبنية وفقا لنظام من المحظورات الصلبة الواضحة • هناك فرح الصلابة القائم في أساس الفرح الثقافي • وبمقدار ما يكون الكبت التام مفرحا ، يكون حركيا (ديناميا) ومفيدا •

ولكي يوجد للكبت ما يسوغه نقترح قلب العلاقة بين النافع والمقبول بالاصرار على تفوق ما هو مقبول على ما هو ضروري • وفي رأينا أن المعالجة الباطنية الصحيحة ليست في اطلاق الميول المكبوتة من عقالها ، بل في الاستعاضة عن الكبت اللا شعوري بكبت شعوري ، أي بالارادة الدائمة لتقويم الاعوجاج • هذا التغيير ملاحظ كثيرا في تصحيح الاخطاء الموضوعية أو العقلية • قبل التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية كان الخطأ ناشئا عن نظرة فلسفية ، فكان صاحبه لا يقبل التصحيح بل يتشبث بتفسير الخصائص الظاهراتية وفق المنهج الجوهري ، فيما هو يتبع فلسفة واقعية • أما بعد التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية ، فقد بات بوسعنا أن نعرف مقدار الحبور العميق الناشيء عن الاعتراف بالاخطاء « الموضوعية » • أن يقر المرء بخطئه ، معناه أنه يقدم أجل آيات الاحترام الى نفاذ بصيرته ، ومعناه أنه يجدد حياة ثقافته ويعززها وينيرها ، ومعناه أخيرا أنه يبدي ما في نفسه ويعلنه ويعلم نفسه • وعندئذ يبدأ الاستمتاع الصرف بما هو روحي •

---

(١) مصابة بالعصاب • ــ المترجم ــ

ألا ، ما أشد تلك المتعة عندما تكون المعرفة الموضوعية هي المعرفة الموضوعية لما هو **ذاتي** ، عندما نكتشف في قلبنا بالذات ما هو انسي في الكون ، عندما تكون دراستنا لانفسنا بتحليلها نفسيا تحليلا صادقا به نتمم قواعد الاخلاق بقوانين النفس! عندئذ نفاجأ بأن النار التي تلدغنا هي النار التي تنيرنا ، والعاطفة التي تصدمنا هي العاصفة التي نريدها ، وعندئذ يغدو الحب عائلتنا ، والنار سكنا لنا . هذه الاستوائية Normalisation والاستجماعية Socialisation والعقلنة Rationalisation هي ما يعرف بالتبريد Refroidissement في أكثر الاحيان بما تنطوي عليه تعبيراتها الجديدة من ثقل . فهي توقظ السحرية الهينة عند أنصار الحب الفوضوي العفوي ، البالغ الحرارة بفعل الغرائز البدائية . لكن التطهير ، عند الذي يتروحن ، يكون ذا عذوبة غريبة بما يسبغه عليه وعي الطهارة من نور غريب . فالتطهير وحده هو الذي يتيح لنا أن نصنع الاخلاص في حب عميق ، في صيغة جدية ، دون أن يسمح لنا بالقضاء عليه . وللتطهير من الامكانات ، رغم تخليه عن كتلة ثقيلة من المادة والنار ، أكثر مما للزخم الطبيعي منها . **في الحب الطاهر** وحده نكتشف ما يحمل لنا الحب . انه عامل استفراد Individualisant ويتيح الانتقال من الحالة الاصلية الى حالة شخصية . « يقول نوفاليس (٢) : لا جرم أن العاشقة المجهولة تمتلك فتنة سحرية . لكن التطلع الى المجهول ، الذي لم يحسب له حساب ، هو شيء بالغ الخطورة ومجلبة للشؤم . » في الهوى ، أكثر منه في أي شيء آخر ، يجب أن تتفوق الحاجة الى الاستقرار على الحاجة الى المغامرة .

لكنه ليس في وسعنا ها هنا أن نتوسع في هذه القضية ذات الصلة بالتصعيد الجدلي الذي يستمد نزعته من الكبت المنهجي بصورة واضحة . حسبنا أننا قد أشرنا الى صفتها التعميمية . ولسوف نراها الآن وهي تؤدي وظيفتها من خلال المشكلة الدقيقة التي نتولى درسها في هذا الكتيّب . ومن ناحية أخرى لسوف تكون السهولة التي تنطوي عليها هذه الدراسة الخاصة دليلا على أن مشكلة معرفة النار هي مشكلة حقيقية في **البنية النفسية** . وعندئذ يظهر كتابنا وكأنه أنموذج لسلسلة

(2) Novalis, Journal intime, suivi de Frangments inédits, trad., p. 143.

كاملة من الدراسات المشتركة بين الذات والموضوع ، التي يمكنها أن تكون مشروعات تبتغي اظهار التأثير الاساسي لتأملات معينة ذ ت منافذ موضوعية على الحياة الروحية ·

- ٢ -

لئن كانت مشكلة النار البسيكولوجية من السهل أن تتوافق مع تفسير التصعيد الجدلي ، فلأن النار تتبدى مشحونة بتناقضات عديدة كما سبق أن أشرنا الى ذلك في مواضع كثيرة ·

ولكي نأتي على النقطة الاساسية ونظهر امكانية وجود مركزيــن للتصعيد ، نرى من الواجب علينا أن ندرس جدلية الطهارة والنجاسة اللتين تعريان الى النار(٣) ·

ان تكون النار علامة الخطيئة والشر ، فذلك يسير على افهم اذا نحن تذكرنا كل ما قلناه عن النــار المستجنسة · كل صراع للــدوافع الجنسية يجب أن يكــون مرموزا بمصارعة النار · ويمكننا في يسر تجميع النصوص التي تكون فيها الصفة الشيطانية للنار صريحة أو ضمنيــة · والنصوص الادبيــة التي أتت عــلى وصف الجحيم ، وكذا النقوش واللوحات التي تمثل الشيطان بلسانه الناري ، تفسح مجالا للقيام بتحليل نفسي بالغ الوضوح ·

أما الآن فلننتقل الى القطب الآخر لنرى كيف استطاعت النار أن تغدو رمزا للطهارة · ومن أجل ذلك لا بد لنا من النزول الى الخصائص اظاهراتيه الصرف · والحق أنها لفدية المنهج الذي تخيرناه في هذا الكتاب الذي اقتصانا تبديد جميــع الأفكــار ذات الصلة بالوقــائع الموضوعية · لا سيما ونحــن هنــا لا نشــير لا نثير المشكلة اللاهوتية المتعمقة بالتطهير بواسطة النار · لان ذلك يوجب عليــنا ، لكي نتناولها بالبحث ، أن نقوم بدراسة مطولة جدا · حسبنا أن نشير هنا الى أن لب المشكلة كامن في لصلة القائمة بين المجاز والحقيقة : هل تشبه النار التي تحرق

---

(٣) اضطررنا لتذكير النار لكي يؤدي المعنى الذي يريده الكاتب · ــ المترجم ــ

العالم يوم القيامة ، وكذا نار الجحيم ، النار الارضية أم هي مختلفة عنها ؟ هناك عدد من النصوص يؤيد أحد المعنيين كما يؤيد المعنى الآخر • ذلك لانه ليس من الايمان في شيء أن تكون هذه النار نارا مادية لها نفس الطبيعة التي لنارنا • ولعل هذا التباين في الآراء يدل ، من ناحية أخرى ، على ما شهدته المجازات المنسوجة حول الصورة الاولى للنار من ازدهار كبير • وجدير بنا أن نصف جميع هذه الازهار التي زان بها العقل اللاهوتي « أحاديث النار » تصنيفا يتصف بالأناة • وعندنا ، نحن الذين نقوم بتحديد الجذور الموضوعية للصور الشعرية والاخلاقية ، أنه ينبغي لنا أن نقتصر على بحث **الاسس الحسية** للمبدأ الذي يريد أن تتولى النار تطهير كل شيء •

لعل ازالة الرائحة كانت من أهم الاسباب لتقويم النار بهذا المعنى ، وهي على أية حال احد البراهين المباشرة على عملية التطهير • فالرائحة صفة بدائية ، قاهرة ، تفرض نفسها بواسطة الحضور لاشد خفاء والاكثر الحاحا ، وتقتحم علينا حياتنا الداخلية • **ان النار تطهر كل شيء** ، لانها تقضي على أشد الروائح (قرفا) • هنا أيضا نجد **المقبول يفوق النافع** ، ولذلك لا يسعنا مجاراة فريزر في تفسيره الذي يزعم أن الطعام النضيج قد أمدّ احدى القبائل بقوة أكبر فباتوا أقدر على هضم الاطعمة المعدّة ، بعد أن تم لهم غزو نار المطبخ ، فألفوا أنفسهم أقوى على فرض سيطرتهم على القبائل المجاورة • قبل هذه القوة الحقيقية ، المادية ، الناشئة من تمثل هضمي أسهل ، ينبغي لنا أن نضع في الاعتبار تلك القوة المتخيلة التي أنتجها الشعور بالرفاهة ، وبالنعيم الداخلي للانسان كما انتجها القبول الواعي كذلك • ان اللحم النضيج يمثل التفسخ المقهور قبل كل شيء • وهو يشكل ، اضافة الى المشروب المخمّر ، مبدأ المأدبة ، أي مبدأ المجتمع الاول •

ان النار ، اذ تزيل الرائحة ، تبدو وكأنها تنقل لنا من القيم اشدها خفاء وعمى وادهاشا • وان هذه القيمة الحسية هي التي تشكل الاساس في ظاهراتية فكرة الفضيلة الجوهرية Vertu substantialiste • وهكذا يتعين على السيكولوجيا البدائية أن تفسح مجالا واسعا للنفسانية الشمية Psychism olfactif .

وهناك سبب ثان لمبدأ التطهير بالنار ، وهو سبب أكثر علما بكثير ، وبالتالي

أقل فاعلية بكثير ، من الناحية البسيكولوجية ، وأعني به ما تقوم به النار من عزل لمواد وقصاء على التلوثات المادية • بعبارة أخرى ، ان الذي كان محلا لاختبار النار قد زاد من تجانسه ، ومن نقائه تبعا لذلك • ان صب ركز المعدن وتطريقه قد أعطيانا مجموعة من المجازات تتجه جميعا نحو نفس التقويم • الا أن هذا الصب وهذا التطريق يبقيان في نطاق الاختبارات الاستثنائية ، الاختبارات العلمية التي تؤثر تأثيرا كبيرا في هاجس رجل الكتب الذي يتعلم من الظاهرات النادرة • لكن هذا التأثير يكون ضعيفا في الهاجس الطبيعي الذي يرجع دائما الى الصورة البدائية •

وأخيرا لا بد لنا ، ونحن في صدد هذه النيران الصاهرة ، من أن نتعرض للنار الزراعية التي تطهر الاراضي المعدة للزراعة Guertes، هذا التطهير معروف تماما بما له من عمق • فالنار لا تبيد الاعشاب الضارة وحسب ، بل هي تغني الارض أيضا • وهنا يجدر بنا أن نذكر بالافكار الفيرجيلياتية التي ما زالت شديدة الاثر في نفوس فلاحينا : « انه ليحسن بنا أن نحرق حقلا عقيما وأن نلقي بالبقايا الخفيفة للمزروعات في النار المضطرمة • وسيان ان كانت النار تنقل الى الارض قوة خفيّة وسما مخصبا ، أم كانت تطهرها وتنشف رطوبتها الزائدة ، أم تفتح المسامّ والاقنية الجوفية التي تحمل النسغ الى جذور النباتات الجديدة ، أم تصلّب التربة وتضيق الاوردة البالغة الانفتاح ، وتعمق المدخل أمام الامطار الزائدة وأشعة الشمس المحرقة ، وأمام الهبّة الجليدية من ريح الشمال (٤) • » وكما هي الحال دائما ، تكون التفسيرات الكثيرة ، المتناقضة في أغلب الاحيان ، دليلا على وجود قيمة بدائية مسلم بها - لكن التقويم غامض هنا ، اذ يوجد الافكار المتعلقة بالقضاء على الشر وانتاج الخير ، وهو قابل اذن لان يعلمنا الجدلية الصحيحة للتطهير الموضوعي •

- ٣ -

ينبغي لنا الآن أن نلقي نظرة على المنطقة التي تكون فيها النار طاهرة • وتقع هذه المنطقة ، على ما يبدو ، عند حد النار أو عند نهاية اللهب ، حيث يفسح

---

(4) Virgile, Géoriques, livre 1, Vers 84 et suiv.

اللون مجالا لاهتزاز غير مرئي تقريبا • عندئذ تتجرد اسار من مادتها وتنفصل عن الواقـع و (تتروحن) •

وما أعاق تطهير فكرة النار ، من جهة أخرى ، هو الرماد الذي تخلّفه وراءها، لان الرماد غالبا ما يعتبر من الفضلات الحقيقية • وهكذا يذهب بيير فابر الى أن السيمياء كانت في الأزمنة الاولى للبشرية (٥) ، « قادرة جد بفصل ندرة نارهـا الطبيعية ••• كذلك كانت الاشياء فيها تدوم مدة أطول مما تدوم في الوقت الحاضر، باعتبار أن هذه النار الطبيعية قد أضعفها كثيرا تجمع كمية كبيرةمن الفضلات التي لا تستطيع طرحها ، مما يسبب لها خمودا تاما في ما لا نهاية له من الافراد الجزئية »• من هنا كانت ضرورة تجديد النار والعودة الى النار الاصلية التي هي النار الطاهرة•

والعكس بالعكس ، عندما يخامرنا الظن بنجاسة النار ، فانما نريد أن نطهر ما فيها من فضلات بكل ما أوتينا من قوة • وهكذا نقدر بأن النار العادية في الـدم ذات طهارة كبيرة • في الدم « تكمن هذه النار المحيية التي يوجد بها الانسان ، فضلا عن أنها أشد ما يتطرق اليه الفساد ، وعندما يحل بها الفساد ، فما ذلك الا لبضع هنيهات بعد الموت (٦) » • لكن لحمى علامة على نجاسة في نار الدم ، ودليل عـلى كبريت غير نقي • كذلك لا ينبغي أن ندهش اذا عمدت الحمى الى « تلبيس » مسالك التنفس ، ولا سيما اللسان والشفتين ، بسخام أسود مشتعل (٧) » • ندرك هنـا مبلغ القدرة التفسيرية التي يمكن للمجاز أن يتمتع بها بالنسبة الى انسان ساذج ، لا سيما حين يستخدم هذا المجاز في مبحث أساسي كمبحث النار •

لقد أعدّ المؤلف نفسه نظريته عن الحمّيات بلجوئه الى التمييز بين نارين احداهما طاهرة والاخرى نجسة ، كأنه بهذا التمييز يستند الى بداهة لا تنازع • « في الطبيعة ضربان من النار : الاول يصنع من الكبريت البالغ النقاء ، المنفصـل من كل الاجزاء الارضية الغليظة ، مثل نار روح النبيذ ونار الصاعقة الخ ••• ،

(5) Pierre-Jean Fabre, loc. cit., p. 6.
(6) De Malon, Le Conservateur du sang humain, Paris, 1767, p. 135.
(7) De Pezanson, Nouveau Traité des fièvres, Paris, 1690, pp. 30, 49.

والثاني يصنع من الكبريت العليظ غير النقي ، لاختلاطه بالتراب والاملاح ، كالنيران التي تصنع من الحطب ومن المواد القرية • ويبدو لنا أن الموقد الذي تضرم فيه هذه النيران يتيح تمييز هذا الفرق بصورة جلية ، لأن النار الاولى لا تدع فيه أي مادة محسوسة مما تقوم بفضله ، فيما يستهلكها الاشتعال • بينما النار الثانية تحدث في اشتعالها دخانا كثيرا ، وتترك في أنابيب المداخن كمية كبيرة من الدخان ... ومن التراب الذي لا فائدة منه • » حَسْبُ طبيبنا ، هذا التقرير العامي ، حتى يعزو تلوث دم المحموم الى **النار النجسة** • وهناك طبيب آخر يقول . « أنها لنار محرقة ، وتحمل للسان الجفاف والدخان » ، الذي يجعل الحمّيات خبيثة جدا •

ان المرء ليرى كيف تتكون طاهراتية الطهارة والنجاسة في صيغ ظاهرية Prénoménales هي من أكثرها ابتدائية • ونحن ما قدمنا الا بعضا منها على سبيل المثال ، ولعلنا قد أرهقنا القارىء صبرا • لكن نفاذ الصبر هذا هو بحدذاته علامه على انه يراد لمملكه القيم أن تكون مملكة مقفلة • اذ قد يراد الحكم على القيم بدون الاهتمام بالمعاني التجريبية الاولية • والحال انه ليبدو لنا ان كثيرا من القيم لا تفعل شيئا سوى ادامة امتياز اختبارات موضوعية معينة بطريقة تختلط فيها الوقائع والقيم اختلاطا لا انفصام له • وان هذا الاختلاط لهو الذي ينبغي للتحليل النفسي للمعرفة الموضوعية أن يتولى تمييزه • وعندما تتولى المخيلة « ترسيب » العناصر المادية غير المعقولة ، يكون لديها حرية أكبر لانشاء الاختبارات العلمية الجديدة •

- ٤ -

لكن الاستمثال الحقيقي للنار انما يتشكل وفق للجدلية الظاهراتية للنار والنور • وكشأن جميع أنواع الجدل الحسي الذي نجده في أساس التصعيد الجدلي، يعتمد استمثال النار بالنور على تناقض ظاهراتي . أحيانا تشع النار دون أن تحرق ، وعندئذ تكون قيمتها طهارة تامة • وعند ريكله : أن تكون محبوبا معناه أن تفنى في اللهب ، وأن تحب معناه أن تومض من نور لا ينفاد له • « لانك أن تحب فمعنى ذلك أنك تهرب من الشك وتحيا في بداهة القلب •

وكان هذا الاستمثال للنار بالنور هو مبدأ التعالي النوفاليسي عندما نريد أن نفهم هذا المبدأ بأقرب ما يمكن من الظاهرات • والحق أن نوفاليس يقول « النور هو عفريت الظاهرة المحترقة • » ليس النور رمزا وحسب ، وانما هو مطهّر أيضا • « ان النور يمضي حيث لا يجد ما يفعله أو يفصله أو ما يوحده • فالذي لا يمكن فصله ولا توحيده هو البسيط النقي • » في الفضاء اللا نهائي اذن لايعمل النور شيئا، بل ينتظر العين، وينتظر النفس، أي أنه أساس الاشعاع الروحي• ولعل أحدا لم يستمد أفكارا من ظاهرة فيزيائية بمقدار ما استمد نوفاليس من ظاهرة النور عندما وصف انتقال النار الداخليــة الى النور السماوي • فهنــاك كائنات قد عاشت باللهب لاول التماشيء من حب أرضي ثم انتهت في عظمة النور النقي • ولقد أشار غاستون ديريك الى هذه الطريقة من التطهير الذاتي اشــارة خاصة في مقال له عــن الحسرة الرومانسيــة (٨) • انــه يروي كلمــات نوفاليس بالحرف « لقد كنت شديد الاعتماد على هذه الحياة ، ولقد كان من الضروري أن يكون هناك قدرة تصحيحية ••• ان حبي يستحيل لهبا ، وهذا اللهب يحرق فيّ شيئا فشيئا كل ما هو أرضي • »

ان الضرورية النوفاليسية ، التي أشرنا الى عمقها اشارة كافية ، تتصمــد رؤيا وضاءة • هو ذا نوع من الضرورة المادية : اننا لا نرى استمثالا آخر ممكنا لحب نوفاليس سوى هذه النورانية Illuminisme • ولربما كان من المهم أن نعتبر نورانية أكثر تناسقا كنورانية سويدنبرغ وأن نتساءل ان كان لا يمكن الكشف ، من خلال نور أولي ، عن حياة أرضية أكثر تواضعا وراء هذه الحياة • هل تُخَلِّفُ نار سويدنبرغ رمادا وراءها ؟ ان حل هذه المسألة خليق بأن يطور المقابل لجميع القضايا التي عرضناها في هذا الكتاب • حسبنا أن نبرهن على ان لمثل هذه المسائل معنى ، وأن لنا مصلحة في الانكباب على الدراسة البسيكولوجية للهاجس بواسطة الدراسة الموضوعية للصور التي تأخذ بمجامع قلوبنا •

---

(8) Voir Cahiers du Sud, numéro Mai 1937, p. 25.

الخاتمة

ان كان في مستطاع هذا الكتاب ان يعتمد أساسا لفيزياء الهاجس أو كيميائه ، ومشروع أوليا لتعيين الشروط الموضوعية للهاجس ، فان من الواجب تهيئة الأداة اللازمة لاعتماد نقد أدبي موضوعي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى دقيق • ينبغي أن نثبت ان المجازات ليست مجرد استمثالات تمحق كالصواريخ النارية لكي تنفجر في السماء عارضة تفاهتها ، بل ان المجازات لتتداعى وتتناسق بأكثر من تداعي الاحساسات وتناسقها حتى لتغدو الروح الشعرية في صفاء وبساطة تركيبا للمجازات • اذن ، ينبغي على كل شاعر أن يكون لديه مخطط بياني يتولى تعيين وجهة التناسق المجازي وتساوقه ، تماما كما يرسم مخطط الزهرة سير فعلها الازهاري وتساوقه • فما من زهرة حقيقية بدون هذا التناسب الهندسي • كذلك ما من ازدهار شعري بدون تساوق معين من الصور الشعرية • على أنه لا ينبغي أن نرى في ذلك ارادة ترمي الى تقييد حرية الشاعر أو الى فرض منطق أو حقيقة ما على ابداعه • والحق اننا نكتشف ، موضوعيا ، ما في العمل الشعري من واقعية ومنطق داخلي ، بعد تفتحه وازدهاره • يحدث أحيانا أن تذوب صور مختلفة جدا في صورة معبودة زاحفة ، برغم ما يعتقد من أنها صور متعادية فيما بينها ومتباينة • أن ما نجده في اسبانية من قطع الموزاييك المفرقة في غرابتها ليفجؤنا حينما نكتشف ما فيها من حركات متصلة فيما بينها : لمعان يتبدى عن نور عميق ، ونظرة تومض هزءا فاذا هي تذوب حنانا ، ودمعة فوق نار الاعتراف • ذلكم هو فعل التخيل الحالم : ان يصنع من المسخ مولودا جديدا •

لكن المخطط الشعري ليس مجرد تصميم : ينبغي لنا أن نجد الوسيلة اللازمة لتكملة الترددات والالتباسات التي تستطيع وحدها أن تحررنا من الواقعية،

وتتيح لنا المجال لكي نهجس • هنا نأخذ المهمة التي نحددها كل أبعاد صعوبتها وقيمتها • الشعر لا يصنع في قلب الوحدة ، والوحيد لا يملك الحاصية الشعرية• واذا لم يمكننا الاتيان بما هو أفضل والوصول حالا الى التعددية المطمة ، أمكننا استخدام الجدل (الديالكتيك) ليكون بمثابة دوي يتولى ايقاظ ما هو غاف من الطنينات • وأرمان بتيجان على حق حين يلفت النظر الى أن اثارة جدلية الفكر، سواء كانت مصحوبة بالصور أم لم تكن ، لتفيدنا في تعيين الحيال ، بأكثر مما يفيدنا في ذلك شيء آخر على أننا ينبغي لنا أن نكسر من حدة التعبير الارتكاسي ، وأن نتناول الصور المألوفة بالتحليل النفسي ، لكي نصل الى المجازات ولا سيما مجازات المجازات • وعندئذ نفهم لماذا استطاع بتيجان أن يقرر مسألة استعصاء الحيال على تحديدات علم النفس ـ بما في ذلك التحليل النفسي ـ وتكوينه مملكة مستقلة ذاتية الولادة • ونحن بدورنا ، ننضم الى هذا الرأي لان الخيال هو قوة لانتاج المقسانية بالذات • وانه لكذلك أكثر من الارادة وأكثر من الحماسة الحياتية • نفسانيا ، انما نحن خلائق هواجسنا • فهواجسنا تخلقنا وتحددنا ، وهي التي ترسم الحدود الاخيرة لارواحنا • والخيال ، في ذروته ، يعمل كاللهب وانه لفي حيز مجاز المجاز ، في الحيز الداداني حيث الحلم محاولة اختبار والهجس يتولى تنبير أشكال منيرة في البدء ـ في هذا الحيز يجب البحث عن سر الطاقات ذات التنوير الفجائي • اذن ، يجب علينا أن نجد الوسيلة لكي نقيم في المكان الذي ينقسم فيه الدفع الاصلي وقد أغرته فوضى شخصية من دون ريب ، لكنه معدلك قد أجبر على الخضوع أمام غواية الغير • لكي نكون سعداء يجب أن نفكر في سعادة الآخرين • وهكذا نجد الايثار في أكثر المتع أنانية • ان المخطط الشعري يجب أن يظهر تفكك القوى ، وينفصل عن المثل الأعلى الساذج ، المثل الاعلى الأناني ، الذي تنطوي عليه وحدة التركيب • تلكم هي اذن مشكلة الحية المبدعة بالذات : أنَّى يكون لنا مستقبل دون أن ننسى الماضي ؟ وأنّى يكون لنا حب متّقد دون أن يعتريه الخمود ؟•

والحال أنه لو أصبحت الصورة فعالة نفسيا من دون المجازات التي تتولى

تفكيكها، ولوكانت فاعليتها الخلاقة المستمدةمن الحالةالنفسية الدائمة الحدة قائمةتجرح أكثر التغييرات اندفاعاً اذن لفهمنا ضخامة الانتاج الشعري المنبعث عن صور النار · وما حاولنا تبيانه هو كون النار من أكثر العوامـــل التصويرية قابلية للجدل (الديالكتيك) · فهي وحدها ذات و موضوع في آن واذا نحن توغلنا عميقاً في حالة استحيائية تصادفنا دائما حالة حرورية · فالذي أعرفه عن الحي ، عن الحي، حياة مباشرة ، هو الذي أعرفه عنه بوصفه ساخنا · لأن الحرارة هي الدليل بامتياز على الثراء والدوام الجوهريين ، وهي وحدها تعطينا الدليل على المعنى المباشر للقوة الحياتية ، لقوة الكائن · وبالقياس الى قوة النار ، تغدو جميع القوى المحسوسة الاخرى متقلصة ، عاطلة ، جامدة ، لا مصير لها · فهي ليست تكاثرا حقيقيا ، ولا تمي بوعدها ، ولا تنشط في اللهب و الضوء اللذيـن يرمزان الى التعالي ·

ثم أن النار ـ كما رأينا ذلك بالتفصيل ـ تغدو جدلية في جميع خصائصها الداخلية ، وذلك بمثابة رد على هذه الجدلية الاساسية للذات والموضوع · ان الالتهاب ليحدث الى الحد اللازم لحدوث التناقض · واذا ما ارتقى شعور ما الى درجة النار ، وتكشف عميقا في ميتافيزئيات النار أيقنا أنه لا بد مراكم كمية من الاضداد وعندئذ يتطلع المحب الى أن يكون طاهرا ومتحمسا ، وحيدا وكونيا ، دراماتيا ومخلصا ، آنيا ودائما ·

قبل الاغراء ، تتمتم (لاباسيملي) لفيليه غريفن :

زفرة ساخنة تحيلني ارجوانا ،
ورجفة كبيرة تحيلني جليدا ·

من المحال تفادي هذه الجدلية : ان يكون لديك وعي بالحرق هو أن تبترد · وأن تحس الشدة هو أن تخففها : يجب أن تكون شديدا دون أن تعرف ذلك · ذلكم هو القانون المحض للانسان الفعّال ·

ان هذا الالتباس هو وحده الذي يناسب أخذ الترددات العاطفية بالاعتبار • يمكن العثور على الفردوس في حركته أو سكونه، في اللهب أو الرماد، حتى لتصحي في النهاية جميع العقد ذات الصلة بالنار عقدا مؤلمة ، عقدا تثير الاعصاب وتمنح على الشعر في الوقت نفسه ، أي عقدا متقلبة •

في مضاءة مينيـــــك
تبدي خرائب النار أفعالها كأفعال نبي
وفردوس رمـــــادها •

ـ بول ايلوار ـ

أن تأخذ النار أو ان تعطيها نفسك ، أن تفنيها أو أن تفنى فيها ، أن تتبع عقدة بروميثيوس أو عقدة امبدوكليس ، ذلكم هو التحويل البسيكولوجي الذي يحول جميع القيم ، ويظهر تحالفها أيضا • كيف يتأتى لنا أن نثبت بصورة أفضل أن النار هي التي تناسب « عقدة قديمة خصبة » ، بالمعنى الدقيق الذي أراده كارل غوستاف يونغ ، وان التحليل النفسي الخصب يجب أن يحتوي القضاء على ما هو مؤلم من التباساتها بغية تفصيل الجدليات اليقظة التي تعطي الهاجس حريته الحقيقية ووظيفته الحقيقية من حيث هو خالق نفساني ؟

□ ■ □



الكاتب : ولد مارسيل ايميه في جوانيي ، في الايون ، العام ١٩٠٢ ، وكان آخر ولد في اسرة من ستة اطفال • فقد امه وهو في الثانية من عمره ، فكفله جده لامه حتى الثامنة من عمره هذان كانا يملكان مزرعة ومصنع قرميد في فيلي ــ روبير ، وهي منطقة غابات وعيون ومراع • ودخل السنة السابعة (الاولى عندنا) من معهد دول وقسم البكالوريا العام ١٩١٩ • اجبره مرض خطير على الانقطاع عن الدراسة التي كانت تستهدف تخريجه مهندسا ، وترك له الحرية في أن يغدو كاتبا •

بعد تقلبات عدة (عمل على التوالي صحافيا فمياوما ، فموظف دعايـــة ممن يصرخون في لاسواق ترويجا للبضائع ، فممثلا ثانويا في السينما) نشر روايته الاولى : بروليوا في دار نشر كايي دو فرانس العام ١٩٢٧ ، و « ذهابا وايابا » في منشورات غاليمار التي ستنشر له فيما بعد الغالبية العظمى من مؤلفاته •

« حكايات القط الجاثم » التي نختار منها هذه الحكاية ، ونأمل أن نعقبها بترجمات أخرى لحكايات أخرى من المجموعة ذاتها ، نشر عام ١٩٣٩ •

توفي مارسيل ايميه عام ١٩٦٧ •

□ ■ □

« حكايات القط الجاثم » من أشهر مؤلفات مارسيل ايمه وأكثرها دلالة على اسلوبه الساخر الفنتيزي وقد قدّم لها هو نفسه قائلا :

« هذه الحكايات كتبت للاولاد الذين تتراوح أعمارهم بين اربع سـنوات وخمس وسبعين سنة . ومن نافلة القول اني لا أريد بهذا القول ان أثبط مـن همم القراء الذين يتباهون بأن في رؤوسهم بعض الرشاد . على العكس ، الناس

كلهم مدعوون . انا لا اريد غير ان اماري في بعض ما قد يؤخذ عليّ من ابي خرقت قواعد المكي ، وان انجع بعض الاشخاص العقلاء وصعراويي المزاج . لهـذه المناسبة ، لفت النظر ناقد مرموف ، لماح الذكاء ، الى انه ، اذا كانت الحيوانات تتكلم فهي لا تتكلم على غرار ما تفعل في « حكايات القط الجاثم » ان هذا الناقد مصيب جداً . ذلك أن اي شيء لا يمنع في الواقع ان الحيوانات ، اذا تكلمت فلا بد أن تتكلم في السياسة أو في مستقبل العلم في جزر الأليتوتين(١) حتى انها ربما كرّست للنقد الادبي وقتا طيبا تتحدث فيه حديثا مميزاً دسما : أنالا استطيع دفع مثل هذه الفرضيات بشيء . وليس لي الا ان احطر قارئي بأن هذهالحكايات هي مجرد « حدثونات » لا تستهدف اذا حدّ الجد اعطاء القارىء توهماً عـن الواقـــع .

« من أجل الاخطاء المطبقة جميعها والخطيئات المتعلقة بعلم نحو الحيوان التي قد اكون ارتكبتها فانا اسلم نفسي الى سماحة النقدة الذين . على منـوال زميلهم العالم ، لا بد سيتخصصون في هـذه المناطق » .

« انا لا ارى شيئاً آخر اتمنى اضافته » .

مارسيل إيميـه

قائمــه القـط

لما عاد الابوان من الحقول مساء وجدا القط على حلقة البئر مستغرقا في اتخاذ زينته . قــالا :

ــ ها هوذاالقط يمر بقائمته فوق اذنه . هذا يعني أن السماء ستمطر غداً .

وهذا ما كان في اليوم التالي . أمطرت السماء طوال النهار . وكان عبثاً أن يبكرا في الغدو الى الحقول . كانا غاضبين من اضطرارهما الى البقاء في البيت ،

(١) مجموعة من الجزر لبركانية الى الساحل الشمالي الغربي من امريكا الشمالية عدد سكانها خمسة عشر الف نسمة .

فساء مزاجهما وقل صبرهما مع بنتيهما . وكانت ديلفين الكبرى ، ومارينيت الاشد شقرة تلعبان آنئذ لعباً شتى ، فهدر الابوان كالرعد قائلين :

ـ انتما تلعبان دائماً ، تلهوان دائماً . بنتان كبيرتان في مثل سنكما . لا بد انكما عندما تبلغان العاشرة سطلان تلعبان عوضاً عن أن تهتما لعمل خياطة أو لكتابة رسالة الى خالكما الفريد . ان هذا اهم بكثير من اللعب لو كنتما تعلمان .

حتى اذا فرغا من الصغيرتين انقضا بصواعقهما على القط الذي كان آنئذ جاثماً على حافة النافذة ينظر الى المطر .

ـ تماماً مثل هذا الذي لا يصنع غير ان يكنش الذباب طوال النهار مع ان البيت لا تعوزه الفيران التي تهرول من القبو الى الاهراء . ولكن السيد يؤثر ان يقدم له الطعام جاهزاً على ان يعمل شيئاً . هذا اقل تعباً .

وأجاب القط :

ـ انتما تجدان دائماً ما تردان به على كل شيء . النهار قد خلق للنوم والترويح عن النفس . في الليل عندما اركض في ارجاء الاهراء لا تكونان انتما ورائي للثناء عليّ واشكر لي .

ـ طيب ، طيب . أنت دائماً على صواب ، انت .

عند الاصيل كان المطر مستمراً ما يزال ، وبينما كان الابوان مشغولين في الاسطبل راحت الصغيرتان تلعبان حول المائدة .

قال القط :

ـ يجب ان لا تلعبا هذه اللعبة . ما سيحدث هو انكما ستكسران شيئاً . والابوان سيغيظان .

قالت ديلفين :

ـ من يصغ اليك يكف عن اللعب بأي شيء .

ووافقتها مارينيت :

ـ هذا صحيح . اذا اردت ان تكوني من راي الفوس (هذا هو الاسم الذي اعطته الصغيرتان للقط) وجب عليك ان تقضي الوقت كله في النوم .

● لم يلح الفوس واستأنفت الصغيرتان كيفهما . وكان في وسط المائدة صحن من الفيشاني ما زال في المنزل منذ مئة عام يحرص عليه الأبوان حرصاً شديداً . وبينا دلفين وماريست تجريان تعلقت قائمه من قوائم المائدة بقدم احداهما من غير أن تشعرا . واذا صحن الفيشاني تنزلق وئيداً ويسقط على البلاط حيث تناثر قطعاً كثيرة . ورأى القط الذي ظل في مجلسه على حافة المائدة ما حدث ولكنه لم يعن حتى بالالتفات الى الصحن المتطاير شعاعاً . وكفت الصغيرتان عن التفكير في العدو اذ حسبا يسحوبه في آذانهما .

ــ الفوس ، ها هوذا صحن الفيشاني قد تحطم ، فما عسانا أن نفعل ؟

ــ اجمعا الحطام وارمياها في حفرة . لعل الابوين أن لا يحسا بشيء .

لا ، لا . لقد فات الأوان ها هما ذان يدخلان .

لما رأى الابوان قطع الصحن اجتاحهما غضب جعلهما يقفزان مثل البراغيث في اربعة أطراف المطبخ ، ويصيحان

ــ ايتها التعيستان ، صحن تملكه الاسرة منذ مئة عام ! وانما حطمتما القطعة الكبيرة فيه مثل رأس الدبوس ! انما لستما قادرتين على أن تفعلا غير هذا . يا مسخات . ولكنكما ستعاقبان . انتما ممنوعتان من اللعب وستقتاتان على الخبز الجاف !

□ ■ □

ويظهر ان الابوين قد حكما بأن هذه العقوبة أقل مما يجب فمنحا نفسيهما بعض الوقت للتفكير واستأنفا وهما ينظران الى الصغيرتين بابتسامات قاسية :

ــ لا ، لا على الخبز الجاف . ولكن ، غداً ، اذا انقطع المطر .. غداً ... ها ! ها ! ها ! غداً ، ستذهبان لرؤية العمة ميليتا !

انخطف لون دلفين وماريست حتى غدا مثل الشمع . وضمتا أيديهما وفي أعينهما توسل وضراعة .

ــ لا تتوسلا ! اذا انقطع المطر ذهبتما عند العمة ميليتا لتحملا اليها مرطباناً من المعقود .

كانت العمة ميليتا امرأة هرمة جداً وشريرة جداً ، درداء ذات لحية كثة .

عندما تذهب الصغيرتان لرؤيتها في قريتها لم تكن تمل من تقبيلهما ، وهو أمر ليس بالمستحب جداً بسبب اللحية ، ثم انها تغتنم الفرصة فتمرصهما وتشد لهما شعرهما . وكانت لذتها الاثيرة في اجبارهما على أكل خبز وجبن سبق أن تركته يتعفن في انتظار زيارتهما . والانكى ان العمه ميلينا تعتقد ان بنتي اخيها الصغيرتين تشبهانها كثيراً وتؤكد انهما ، قبل نهاية العام ، ستصبحان نسخة طبق الاصل عنها ، وفي ذلك ما فيه من الذعر لمجرد التفكير فيه .

وتنهد القط :

ـ يا للطفلتين البائستين ! كل هذا من اجل صحن مشعوب اصلاً ! الا انه لظلم ما بعده ظلم !

ـ علام تتدخل فيما لا يعنيك انت ؟ ها ! ما دمت تدافع عنهما فقد تكون انما ساعدتهما على كسر الصحن ؟

ـ لا والله ، قالت الصغيرتان . الفونس لم يترك النافذة .

ـ هس ، هاه ! انتم كلكم متشابهون . يدعم بعضكم بعضاً . لا أحد يفدي الآخر . قط يمضي أيامه في النوم ...

ـ ما دمتما تأخذان الامر على هذا النحو . قال القط . فأنا أوثر ان انصرف . مارينيت افتحي لي النافذة .

وفتحت مارينيت النافذة فقفز القط الى الفناء . وكان المطر قد انقطع منذ أمد يسير وريح رخاء أخذت تكنس الغيوم . ولاحظ الابوان وقد صفا مزاجهما :

ـ السماء تنقشع بعضها مرة اخرى . غداً سيكون لكما طقس رائع لتذهبا عند العمة ميليا . هذا حظ حسن . كفاكما بكاء ! البكاء لا يجبر كسر الصحن . الاحرى بكما أن تذهبا فتحضرا حطباً من السقيفة .

في السقيفة وجدت الصغيرتان القط جاثماً على كومة من الحطب ، ولمحته دلفين من خلال الدموع يتخذ زينته ، فقالت له في ابتسامة مرحة ادهشت أختها :

ـ الفوس !
ـ ماذا تريدين يا بُنيتي ؟
ـ أنا افكر في امر . غداً ، اذا شئت ، لن نذهب عند العمة ميلينا .

ـ أنا لا اسأل خيراً من هذا ، ولكن كلّ ما انا قادر على قوله للأبوين لن يغير من الأمر شيئاً مع الاسف .
ـ انت لست في حاجة الى الأبوين . انت تعلم ما قالا ؟ قالا ان علينا ان نذهب عند العمة ميلينا اذا لم تمطر .
ـ اذن ؟
ـ اذن ما عليك الا ان تمرّ بقائمتك خلف اذنك ، فتمطر غداً ولا نذهب عند العمة ميلينا .

ـ لك ، والله صحيح . أنا لم أفكر في هذا . وحياة ديني فكرة طيبة .
وسرعان ما راح يمرّ بقائمته خلف اذنه . امرّها اكثر من خمسين مرة .
ـ تستطيعان ان تناما هذه الليلة ناعمتي البال . ستمطر السماء غداً على نحو لا يستطيع معه احد ان يضع انفه خارج البيت ..

اثناء العشاء تكلم الابوان كثيراً على العمة ميلينا . وقد حضّرا مرطبان المفقود الذي سيرسلانه اليها مع الصغيرتين .
ووجدت البنتان كل العسر في الاحتفاظ بالجد وتظاهرت ماريت مرات عدة بأنها تغصّ كلما وقع نظرها على اختها حتى تخفي ضحكها . ولما اقترب لحظة الذهاب الى النوم وضع الابوان انفهما في النافذة وقالا :

ـ الا انها لليلة جميلة ، جميلة جداً . ربما لم نر قط مثل هذا العدد الكبير من النجوم في السماء . سيكون الطقس حسناً غداً وملائماً للخروج في الطرق .

ولكن ، في اليوم التالي ، كان الطقس غائماً وطفق المطر يهمر منذ الصباح الباكر . والابوان يقولان . « رشة مطر عابرة لا يمكن أن تدوم » . والبنتان تلبسان ثياب يوم الأحد وضعا لهما شريطتين زهراوين في مفرقهما . ولكن

المطر لم ينقطع طوال الضحى والعصر والمغرب . ووجب قطعا ان تخلع الصغيرتان ثياب الأحد والشريطتين الزهراوين . ومع ذلك فقد ظل الأبوان طيبي المزاج .

ـ ما هي الا رحلة مؤجلة، الرحلة الى العمة ميلينا. ستذهبان لزيارتها غداً . فالطقس بدأ يصحو . انا في منتصف شهر أيار وسيكون مدهشا ان يهطل المطر ثلاثة ايام متواليـة .

ذلك المساء امرّ القط ، وهو يتحد رينه ، قائمته خلف اذنه ، فكان اليوم التالي يوما ممطراً . ومثلما جرى يوم الأمس تعذر ارسال الصغيرتين الى العمة ميلينا . وبدا مزاج الابوين يعتكر . فقد اضيف الى الضيق الذي سببه تأخير معاقبة الصغيرتين من جراء المطر عجزهما عن الذهاب للعمل في الحقول . كان يغضبان لأبسط الأسباب على بنتيهما . ويصرخان بهما قائلين انهما لا تصلحان الا لكسر الصحون الثمينة . ويضيفان : « زيارة واحدة للعمة ميلينا ستفعكما جداً . اول يوم ينقطع فيه المطر ستركضان اليها من الصباح الباكر » . في لحظة من اللحظات اذ بلغ عصبهما منتهى الحدة وثبا على القط ، أحدهما ضربه بالمكنسة والآخر في اعقاب وهما ينعتانه بعدم النفع والكسل والخمول وصاح القط :

ـ أواه ! أواه ! انتما اكثر سوءاً مما كنت اظن . لقد ضربتماني بغير حق ولكن ، كلام قطط ، ستندمان .

لولا هذا الحادث الذي سببه الأبوان لتعب القط بعد حين يسير من المطر ، لأنه كان يحب التمشي على الاشجار ، ويعدو في الحقول والغابات ، ويرى أن من المبالغة حكمه على نفسه بعدم الخروج حتى يجنب صديقتيه هم زيارة العمة ميلينا . ولكنه كان يحمل من ضربات القبقاب وجلدات المكنسة ذكرى هي من الايلام في حيث كانت الصغيرتان في غنى عن التوسل اليه أن يمرر قائمته خلف اذنه . لقد جعلها منذ اليوم قضية شخصية . طوال ثمانية ايام متوالية هطل المطر دونما انقطاع من الصباح حتى المساء . وأما الأبوان اللذان

كان مجبرين على البقاء في البيت وهما يرددن الى محصولهما يمعن في ارضه فلم تكن تعرف الواهما . لقد نسيا صحن القيشاني وزيارة العمة ميليا ولكنهما ، شيئاً فشيئاً ، أخذا ينظران الى القط نظرات شرراء ، كانا ، كل لحظة ، يغرقان في محادثات بصوت خفيض لا يعلم أحدٌ سرّها .

ذات صباح ، في ساعة مبكرة ، وكنا في اليوم الثامن من ايام المطر ، كان الابوان يستعدان للذهاب الى المحطة ، على الرغم من الطقس السيء ، لارسال اكياس البطاطا الى المدينة . لما نهضت ديلفين وماريننت وجدتاهما في المطبخ منهمكين في خياطة احد الاكياس . على المائدة كانت حجرة كبيرة تزن في القليل ثلاث ليبرات . فلما سألتاهما ماذا يعملان اجابا في شيء من الحرج انهما يعدان هذا الكيس ليلحقاه بأكياس البطاطا المرسلة . في هذه الاثناء دخل القط المطبخ وحيّى الحاضرين جميعهم تحية مؤدبة . قال له الأبوان :

ــ الفونس ، ان لك زبدية من الحليب الطازج تنتظرك قرب الفرن .

قال القط وهو مدهوش بعض الشيء من هذا التصرف المهذب الذي لم يعتده قط :

ــ اشكركما ايها الابوان ، انتما لطيفان حقاً .

وبينما كان يشرب زبدية الحليب الطازج القى الابوان القبض عليه . أمسكاه من قائمتيه وادخلاه في الكيس رأسه قبل رجليه ، وبعد ان ادخلا الحجر الكبير الذي يزن ثلاث ليبرات ربطا عنق الكيس بخيط متين .

وصرخ القط وهو يتصايح داخل الكيس :

ــ ماذا يتلبسكما ؟ أأنتما مجنونان أيها الابوان !

قال الأبــوان :

ــ ما يتلبسنا هو انا عدنا لا نريد قطاً يمرّ بقائمته خلف اذنه كل مساء ، كلما مطر مثل هذا . وما دمت تحب الماء يا بني كل هذا الحب فسيكون لديك منه فوق ما تحب . خلال خمس دقائق ستتخذ زينتك في نهر النهر .

وشرعت ديلفين وماريننت تصرخان بأنهما لن تتركا الفونس يرمى في

النهر . والأبوان يصرخان من جهتهما ان شيئا لا يمكن أن يمنعهما من اغراق حيوان قذر يجعل المطر ينهمر . ويموء الفونس ويصابح في سجنه كالمجنون . ومارينيت تقبله من خلال قماش الكيس وديلفين تتوسل راكعة ان تحفظ للقط حياته . والأبوان يجيبان بصوت كأنه صوت الغول : « كلا ! كلا ! لا رحمـــة للقطط الشريرة ! » مفاجأة تبينا ان الساعة قد تجاوزت الثامنه وانهما عـــلى وشك أن يتأخرا في الوصول الى المحطة . وسرعان ما زررا ممطريهما ووضعا قبعتيهما وقالا للصغيرتين قبل ان يغادرا المطبخ :

ــ لم يبق لدينا وقت للذهاب الى النهر الآن . سنؤجل ذلك الى الظهر . اذا جئنا ولم نجد الفونس هنا ذهبتما حالا عند العمه ميلينا طوال ستة اشهر، وربمـــا طول عمركمـــا .

ولم يكد الأبوان يبلغان الطريق حتى حلّت ديلفين ومارينيت عقده خيط الكيس . ومط القط رأسه من الفتحة وقال لهمـــا :

ــ أيتها الصغيرتان ، لقد آمنت دائما ان لكما قلبا من ذهب . ولكنني أكون قطا مجرما جداً لو قبلت ، في سبيل نجاتي ، ان أراكما تقضيان ستـــة اشهر ، وربما العمر كله ، عند العمة ميلينا . اذا كان هذا هو الثمن فأنا أفضل ان ارمى في النهـــر .

ــ ليست العمة ميلينا شريرة جداً وستة اشهر سرعان ما تنقضي .

ولكن القط رفض أن يصير اذنا صاغية لدموعهما ، ولكي يظهر أن قراره لا عودة عنه ، اعاد رأسه الى الكيس . وبينما كانت ديلفين تحاول اقناعه ، خرجت مارينيت الى فناء الدار وراحت تسأل النصح عند ذكر البط الـــذي كان يخوّض تحت المطر في وسط رامة من الماء . كان بطا سديد الرأي كثير الجد . وخبأ رأسه تحت جناحه حتى يفكر أحسن تفكير . وقال آخر الأمر :

ــ طالما حفرت في دماغي . أنا لا اجد وسيلة اقنع بها الفونس بالخـــروج من كيسه . أنا اعرفه . رأس عنيد والعياذ بالله . واذا أخرج بالقوة فليس ثمه ما يمنعه من الظهور امام الابوين عند عودتهما . ناهيكما بأني اجده على حق .

انا نفسي لن احيا في سلام مع وجداني اذا اخبرتما بخطيئة مني على ان تصيما أوامر العمة ميينا .

ــ ونحن اذن ؟ اذا أغرق الفونس في النهر الا يعذبنا وجداننا ؟

ــ مؤكد ، أجاب البط ، مؤكد . يجب ان نعثر على مخرج يسوّ كل شيء . ولقد بحثت طويلا فلم أجد اي حل .

وخطر لمارينيت ان تستشير كل حيوانات المزرعة ، وحتى لا تضيع الوقت قررت ادخال الجميع الى المطبخ . وجاء الحصان والكلب والثيران والبقرات والخنزير والدجاج فجلسوا كلٌ في محله الذي عينته له الصغيرتان . ورضي القط الذي وجد نفسه في مركز الحلقة التي تكونت حوله بأن يخرج راسه من الكيس ، وبدأ ذكر البط الذي كان يقف قربه الكلام حتى يحيط الحيوانات علماً بالموقف . فلما انتهى من عرض المشكلة اخذ كلٌ أحد يفكر في صمت . وسأل ذكر البط :

ــ هل لأحد راي ؟

قال الخنزير :

ــ أنا . ها هوذا . متى ما يعد الأبوان ظهراً سأكلمهما . سأجعلهما يخجلان من أفكارهما السيئة ، وأبين لهما ان حياة الحيوانات مقدسة وانهما يقترفان جريمة بشعة بالقائهما الفونس في النهر . وسيفهمانني حتماً .

وهز ذكر البط راسه في موده وعطف ، ولكنه لم يبد عليه انه اقتنع . ذلك ان الخنزير في راي الابوين لا ينفع الا للتمليح وافكاره لا يمكن ان يكون لها كبير وزن عندهما :

ــ هل من رأي آخر ؟

ــ انا ، قال الكلب . ليس عليكم الا ان تطلقوا لي الحرية عندما يحمل الأبوان الكيس أعض لهما ربلات سيقانهما او يطلقا سراح القط .

وبدا الراي حسناً ، ولكن ديلفين ومارينيت ، على الرغم من ان الفكرة أغرتهما قبيلا ، لم تشاءا ان تُعض ربلات سيقان ابويهما .

وأبدت احدى البقرات هـذه الملاحظة :
ـ الكلب أصلاً من الطاعة والخضوع في حيث لا يجرؤ على مهاجمة الابوين .

وتنهد الكلب قائلاً :
ـ هذا صحيح . انا مفرط الطاعـة .

قال ثور أبيض :
ـ عندي راي ابسط . ما على الفونس إلا ان يخرج من الكيس ونحن نضع محلـه قطعـة من الحطب .

واستقبلت أقوال الثور سيل من التعليقات المعجبه . ولكن القط هـز راسـه :
ـ مستحيل . الأبوان لن يلبثا ان يتبينا ان شيئاً لا يتحرك في الكيس ، ان شيئاً لا يتكلم أو يتنفس وسرعان ما يكتشفان الحقيقة .

كان بديهيا ان الفونس على صواب. وبدا الحيوانات وكان همتهم قد ثبطت بعض الشيء . وفي الصمت الذي اعقب ذلك اخذ الحصان الكلام . كان حصاناً شبحاً ، خفيف الشعر، يرتعش من سيقانه كلها وقد كف الأبوان عن استخدامه، ودارت احاديث بين الأبوين حول بيعه لجزار يبيع لحم الخيل . قال :

ـ انا لن اعيش بينكم طويلاً . وما دامت نهاية ايامي امراً مقضياً فلا اقل من ان تنتهي بشيء نافع . الفونس فتى يافع . الفونس ما يزال امامه مستقبل جميل . اذن من الطبيعي ان آخذ انا مكانه في الكيس .

كل احد من الحاضرين بدا متأثراً حتى شغاف القلب من اقتراح الحصان . وبلغ الانفعال بالفونس انه خرج من الكيس وراح يتمسح بسيقانه وهو يتقطر مودة . وقال للحصان الهرم :

ـ انت خير الأصدقاء واكرم الحيوانات . واذا اسعفني الحظ ولم اغرق اليوم فلن انس عمري التضحية التي اظهرت استعدادك للقيام بها من اجـلي . واني لاشكر لك من صميم القلب .

دلفين ومارينيت احدثنا تنشقان والحنزير ، الذي انطوى هو أيضاً على روح جميلة جداً ، انخرط في البكاء . ومسح الفظ عينيه بقائمته واستمر يقول:
من سوء الحظ ان ما تقترحه هنا مستحيل ، واني لآسف لأني كنت مستعداً لقبول عرض قُدِّم إليَّ على مثل هذا القدر العظيم من المودة والفداء. ولكنني ارى الكيس لا يكاد يتسع الا لي . راسك وحده لن يدخل فيه كله .

وظهرت للتو ، سواء للصغيرتين أو لبقية الحيوانات ، بداهة استحالة استبدال هذا بذاك . ذلك ان الحصان قد بدا الى جانب الفوس عملاقا هُوبة . وتبين للديك يجب ان يتحد الوضعيات المسرحية ، أن المقارنة مضحكة فأباح لنفسه أن يقهقه في ضجة عارمة . فقال له ذكر البط :
ــ صه ! نحن ليس قلب لتضحك واحالك فهمت ذلك . أنت لست شيطان صغيراً حتى تحمي عينيا بيانك فاعمل لنا معروفاً بتسلم الباب .

ورد الديك :
ــ إيه انت ! تدخّل انت بما يعنيك ! اانا اسالك كم الساعة الآن ؟
وهمس الخنزير :
ــ يا الهي ما اشد ما هو سوقي !

صاح الحيوانات صيحة حيوان واحد :
ــ على الباب ! على الباب أيها الديك ! على الباب يا سوقي على الباب !
واجار الديك ، احمر العرف ، المطبح تحت وبل الصيحات المستنكرة وخرج وهو يقسم على الانتقام . ولما كان المطر قوياً فقد لاذ بالسقيفة . ولم تلبث مارينيت أن جاءت اليها هي أيضاً بحثاً عن قطعة من الحطب .

واقترح الديك عليها بصوت لطيف :
ــ لعلي ان اقدر على مساعدتك في العثور على ما تبحثين عنه .
ــ لا . انا أبحث عن حطبة ذات شكل . . . ما عساي أن اقول ؟ شكل . . .
ــ شكل فظ اليس كذلك ؟ ولكن ، مثلما قال الفوس للتو سيرى الابوان ان الحطبة لا تتحرك .

قالت مارينيت :

ــ لا ، لا . البط واتته فكرة ان . . .

لقد سمعت من يقول في المطبخ انه يجب الحذر من الديك ، وخشيت ان تكون انما اطلقت منه زمام لسانها اكثر مما ينبغي ، فلم تزد وغادرت السقيفة مع الحطبة التي التقطتها . ورآها تركض تحت المطر وتدخل المطبخ . بعد قليل ، خرجت دلفين مع القط ، وفتحت له باب العنبر واسطرته بالوصيد . وفتح الديك عينه على مصراعيهما وحاول عبثاً ان يفهم ما يحدث . بين حين وآخر كانت دلفين تدنو من نافذة المطبخ وتسأل عن الساعة بصوت قلق .

واجابت مارينيت اول مرة :

ــ الثانية عشرة الا عشرين دقيقة . الثانية عشرة الا عشر دقائق .. الثانية عشرة الا خمس دقائق . . .

ولم يظهر القط .

وغادر الحيوانات جميعهم ، ما خلا البط ، المطبخ ولاذوا بملجأ يعصمهم من المطر .

ــ كم الساعة ؟

ــ الثانية عشرة . ضاع كل شيء .. كأنني . . . هل تسمعين ؟ قرقعة عربة . ها هما ذان الأبوان يعودان .

قالت دلفين :

ــ سيان . سأحبس الفوس في العنبر . على ايه حال لن نموت إذا ذهبنا نقضي ستة اشهر عند العمة ميلينا .

وبسطت ذراعها لتغلق الباب واذا هي بالفوس يظهر في الوصيد وهو يقبض بأسنانه على فأرة حية . وبرزت في طرف الطريق عربة الأبوين اللذين كانا يقودانها وقد اطلقا لها الأعنة كلها .

واندفع القط ودلفين في أعقابه . وفتحت مارينيت فم الكيس حيث سبق ان وضعت الحطبة مغلقة بخرق حتى تعطي مجساً اكثر طراوة . واسقط الفوس

في الكيس الفاره التي كان يمسك بها من جلد ظهرها وسرعان ما أعيد ربط الكيس . وظهرت عربة الابوين في طرف الحديقة .

وقال ذكر البط وهو يميل على الكيس :

ــ يا فارة ، شاءت طيبه القط أن تحفظ عليك حياتك ، ولكن على شرط هل تسمعيني ؟

اجابه صوت صغير جداً :

ــ نعم ، انا أسمع .

ــ نحن لا نسألك غيرشيء واحد هو أن تمشي على قطعة الحطب المحبوسه معك على نحو تظهر معه انها تتحرك .

ــ هذا هين . وبعد ؟

ــ وبعد فسيأتي اناس يحملون الكيس لمدفه في الماء .

ــ نعم ، ولكن ..

ــ لا « ولكن » ولا « انما » . في قعر الكيس ثقب صغير . تستطيعين توسيعه اذا اقتضى الأمر وحالما تسمعين كلباً ينبح قربك ، وتهربين . ولكن ليس قبل ان سمعيه ينبح ، والا قتلك . مفهوم ؟ واهم شيء هو الا تصدري اي صوت أو ان تتفوهي باية كلمة .

ووصلت عربة الأبوين الى الفناء . وخبأت مارينيت القط في صندوق الحطب ووضعت الكيس على غطائه . وبينما كان الأبوان يحلان اللجم ترك البط المطبخ وفركت الصغيرتان اعينهما حتى تحمر . وقال الأبوان وهما يدخلان :

ــ يا له طقساً سيئاً . لقد اخترق المطر ممطرينا . كل هذا بسبب هذا القط الحيوان !

ــ لو لم اكن رهين كيس ، قال القط ، لطاوعني قلبي على الرثاء لكما .

كان القط في صندوق الحطب مفعياً ، تماماً تحت الكيس من حيث يبدو أن صوته يصدر . واما الفارة فكانت داخل سجنها تروح وتجيء على الحطبة وتحرك قماش الكيس .

ــ نحن الأبوين لسنا في حاجة لمن يرثي لنا . انك انت الاحرى بالشفقة لما انت عليه من حال مؤسية . ولكنك استحققتها جداً .

ــ اخرسا الشيطان ايها الأبوان . انتما لستما شريرين كما يظهر لمن ينظر اليكما . اتركاني اخرج من الكيس فأرضى بأن اغفر لكما ذنوبكما .

ــ يغفر لنا ! هذه لم يسبقك عليها أحد . كأننا نحن اللذين تسببنا في هطول المطر كل يوم طوال اسبوع !

ــ اللهم كلا ، قال القط ، انتما غير قادرين على ذلك . ولكن ، ذلك اليوم، انتما اللذان ضربتماني ظلماً وعدواناً . شيطانان ! جلادان ! لا قلب لكما !

وصرخ الأبوان :

ــ يا للقط المسر ! ها هوذا يسبنا !

وبلغ من غضبهما أن أخذا يضربان على الكيس بعصا المكنسة وتلقت الحطية الممتطه ضربات فظيعة ، وبينما كانت الفأرة تقوم بقفزات مذعورة داخل الكيس كان الفونس يطلق صرخات ألم .

ــ هل أخذت حقك هذه المرة ؟ وهل ستعود الى القول اننا بغير قلب ؟

أجاب الفونس :

ــ لن اكلمكما منذ الآن ابداً . تستطيعان ان تقولا ما يعجبكما . لن افتح فمي مع أناس شريرين مثلكما .

ــ كما تحب يا بني . من جهة أخرى آن اوان الفراغ منك . هيا بنا الى النهر .

وقبض الأبوان الكيس وعلى الرغم من الصرخات التي كانت الصغيرتان تطلقها ، خرجا من المطبخ . واما الكلب الذي كان ينتظرهما في الفناء فقد راح يتبعهما وعليه هيئة من الاحباط اخرجتهما قليلاً . وبينما هما يمران امام السقيفة ناداهما الديك :

ــ ماذا ايها الأبوان ، هل انتما ذاهبان لاغراق هذا البائس الفونس ؟ ولكن قولا لي ألم يمت بعد ؟ انه لا يتحرك الا كما قد تتحرك خطبة .

ــ هذا ممكن جداً . فقد لقي عدداً من ضربات عصا المكنسة يحتمل انها قضت عليــــه .

قال الابوان هذا والقيا نظرة على الكيس الذي كان محشأ تحت ممطرهما .

ــ ومع ذلك لم يمنعه ذلك من الحركة .

ــ هذا صحيح ، قال الديك ، ولكننا عدنا لا نسمعه اكثر مما كنا نســمع حطبة لو أنها وضعت مكان قط .

ــ الواقع انه قال لنا الآن انه لن يفتح فمه حتى للرد علينا .

هذه المرة لم يجرؤ الديك على الشك في وجود القط ، وتمنى له رحلة سعيدة .

في هذه الاثناء كان الفوس قد خرج من صندوق الحطب واخـذ يرقص والصغيرتان في وسط المطبخ . ولم يشأ البط الذي كان يحضر اندفاعة فرحهم أن يعكر صفوهم ، ولكنه كان قلقا من أن يكون الابوان قد أحسا بالاستبدال . وقال :

ــ الآن ، وقد توقف الرقص الصاخب يجب ان نفكر في ان نكون حذرين . ولا ارى من الرشاد ان يجد الابوان ، عند عودتهما ، القط في المطبخ . الفوس آن اوان ذهابك للاستمرار في الهُرْي[1] وتذكر انه محظور عليك أن تنزل ابداً اثنـــاء النهـــار .

وقالت ديلفين :

ــ كل مساء ستجد تحت السقيفة ما تأكله وزبدية من الحليب .

وتنهـــدت مارينيت :

ــ واثناء النهار سنصعد الى الهُرْي لنقول لك مرحبـــاً .

ــ وانا سآتي لرؤيتكما في غرفتكما . ما عليكما وأنتما تستعدان للنــوم الا ان تتركا لي ردفة النافذة موارنة .

ورافق البط والصغيرتان القط حتى باب الهري . فوصلوا في آن معا هم والفارة التي لاذت ببيتها في الأهراء بعد أن تخلصت من الكيس . وقال لها ذكر البط :

---

(1) جمعها أهراء وهي مخازن الحبوب .

ـ كيف ؟

قالت الفأرة :

ـ ابتلست من راسي الى اخمص قدمي . ما كان اطول ذلك الرجوع تحت المطر . وتصوروا ، كدت اغرق . الكبب لم يتبح الا في الثانية الاخيرة ، حينما كان الأبوان على حافة النهر . ووقعت المسألة على شعرة فانقذت من ان يقذف بي في الماء مع الكيس !

قال ذكر البط :

ـ أخيراً مر كل شيء بسلام . ولكن لا تتأخري اسرعي الى الأهراء فوراً .

لما عاد الأبوان وجدا الصغيرتين تعدان المائدة وهما تغنيان فصدمهما ذلك .

ـ نحن لا نرى ان موت هذا المسكين العوسق يشق عليكما كثيراً . لم تكن بكما حاجة الى الصراخ بكل تلك القوة لما رحل ، مع انه كان يستحق ان يكون لديه أصدقاء أشد اخلاصا . في الحقيقة ، كان حيوانا ممتازاً وسيوحشنا جداً فقده .

وأكدت ماربيت :

ـ نحن تأثرنا جداً ، ولكن ما دام قد مات . انه مات حتماً . فما عسانا ان نعمل ؟

وأضافت ديلفين :

ـ بعد كل واحدة هو استحق ما جرى له .

وهدر الأبوان :

ـ فهما طرائق في الكلام لا تعجبنا . أنتما بنتان بغير قلب . ما اشد ما نرغب في إرسالكما لتقوما بجولة عند العمة ميلينا !

بعد هذه الكلمات المتبادلة جلسوا الى المائدة ، ولكن الأبوين كانا حزينين جداً حتى انهما لم يأكلا الا بضع لقيمات . وقالا للصغيرتين اللتين كانتا ، من جهتهما ، تأكلان قدر اربعة اشخاص :

ــ ليس هو الحزن الذي يقطع قابليتكما على الطعام . لو استطاع الفوس المسكين ان يرانا لفهم أين هم أصدقاؤه الحقيقيون .

في نهاية الوجبة لم يملكا ان يحبسا دموعهما فأخذا ينتحبان في منديليهما . فقالت لهما الصغيرتان :

ــ صليا عى التي أيها الابوان . قليلاً من الشجاعة. يجب ان لا تستسلما للضعف . البكاء لا يبعث الفوس حياً . مؤكد انكما وضعتماه في كيس وهراتما بدنه ضرباً بالعصي والقيتماه في النهر . ولكن فكرا ان ذلك كان لخيرنا جميعاً ، من اجل اعادة الشمس الى محصولنا. كونا عاقلين . قليل فقليل . لما ذهبتما الى النهر ، كنتما على قدر كبير من الشجاعة والمرح !

ظل الابوان طوال ما بقي من النهار حزينين ، ولكن، في صباح اليوم التالي، كانت السماء صافية والبرية مشمسة فعادا لا يفكران في القط ابداً .

الأيام التالية فكر الابوان في القط أقل . كانت الشمس تزداد تألقاً واعمال الحقل لم تدع لهما وقتاً لاي ندم .

واما الصغيرتان فلم تكونا في حاجة الى التفكير في الفوس . ذلك انهما لم تتركاه الا لماماً . كان يغتنم فرصة غياب الأبوين فيقضي نهاره ، من الصباح حتى المساء ، في الفناء ، ولا يختبيء الا في أوقات الطعام .

فاذا كان الليل ذهب اليهما في غرفتهما .

ذات مساء بينما الابوان عائدان الى المزرعة جاء الديك الى لقائهما وقال لهما:

ــ لا أدري أانا واهم ام لا ، ولكن خيل اليَّ اني لمحت الفوس في الفناء .

وغمغم الابوان مستهترين بكلام الديك وهما يذهبان :

ــ هــذا الديك مجذوب .

ولكن الديك ، في اليوم التالي ، عاد يلقاهما وهما داخلان ، وقال :

ـ اذا لم يكن الفوس في قعر النهر فانا اقسم على اني رأيته عصر اليوم يلعب مع الصغيرتين .

ـ هذا الديك يزداد كل يوم حمقاً . يا لالفوس المرحوم البائس !

قال الابوان هذا وحدقا في الديك تحديقا مركزا . وطفقا يتحدثان بصوت خفيض من غير ان يحولا نظرهما عنه . كانا يقولان :

ـ هذا الديك مخ هزيل ولكن صحته ممتازة . نحن نراه كل يوم ولا نعير انتباها لذلك . المسألة انه نضج ولا أظننا نربح كثيراً من تعذيبه اكثر مما فعلنا .

في اليوم التالي كان الديك يرف بينما هو يتأهب للحديث عن الفوس . لقد قلي في المقلاة وسُرَّ كل أحد منــه .

كان قد انقضى خمسة عشر يوماً والفوس في حكم الاموات والطقس جميل دائماً . لم تسقط قطرة مطر . وقال الابوان ان هذا خط موات ، واضاف في اثاره مــن القلق :

ـ يجب أن لا يدوم هذا اكثر من اللازم على ايه حال . والا سقطنـا في الجفاف . مطره طيبه تعيد الامور الى نصابهـا .

في ظرف ثلاثة وعشرين يوماً لم تكن قطرة مطر واحدة قد نزلت . كانت الارض جافه لا ينبت فيها عرق أخضر . القمح ، الشوفان . الجاودار لا تنمو وبذات الصعرة تتسرب اليها . ويقول الابوان : « اسبوعاً آخر اذا استمر الطقس على هذه الحال فسيشوى كل شيء » . ويقلقهما الحزن ، ويعربان جهـارا عن أسفهما لموت الفونس ويتهمان الصغيرتين بأنهما اصل البلاء . « لو لم تكسرا صحن الفيشاني لما حدث بيننا وبين القط اية مشكلات . لو لم تكسراه لظل هنا الآن لكي يمسحنا المطر » . فاذا كان المساء ذهبا يجلسان في الفناء وهما ينظـران الى السمـاء ويحركان ايديهما اسفاً ويذكران اسم الفوس .

ذات صباح عدا الابوان الى عرفة الصغيرتين ليوقظاهما . وكان القط قد قضى هزيعاً من الليل يثرثر معهما وبقي نائماً على سرير ماريبيت . فلما سمع فتح الباب لم يتسنّ له الوقت الا للانزلاق تحت اللحف . وقال الابوان :

ــ أزف وقت الاستيقاظ . انهضا فالشمس تملأ الدنيا حرارة وليس ما يشير الى ان المطر آت . . لك ! ولكن . . .

توقفا عن الكلام ومداعبتهما ودوراعينهما وجعلا ينظران الى سرير ماريبيت الفوسي ، الذي كان يحسب انه أحسن الاحتباء ، لم يخطر له ان ذنبه كان خارج اللحاف . وأما ديلفين وماريبيت ؛ اللتان كانتا ما يزال في أعينهما النوم ، فقد كانتا تغوصان حتى مفرق الشعر تحت الاغطية . وتقدم الابوان بخطوات ذئب وبأيديهما الاربع قبضا على ذنب القط الذي رآه نجاه معلقا بين السماء والفضاء .

ــ لك ولكنــه الفونس !

ــ أجل ، هذا انا ؛ ولكــن اتركاني ، اسما تؤلماني . سنشرح لكما كــل شيء كمـــا وقع .

ووضع الابوان القط على التخت، ووجدت ديلفين وماريبيت انهما مجبرتان على الاعتراف بما حدث يوم الاغراق . وقالت ديلفين مؤكدة :

ــ كان ذلك من أجل خيركما . من أجل ان نجنبكما مشقة موت قط مسكين لم يكن يستـــحق المــوت .

وهـــدر الابـــوان :

ــ لقد عصيتما اوامرنا . وما قطع به عهد فقد قطع به عهد . ستذهبان عند العمة ميلينا قولاً واحـــداً !

وهتف القط وهو يثب الى حافة النافذة :

ــ هكذا اذن ؟ طيب ، انا ايضاً سأذهب عند العمة ميلينا وسأرحل اول مـــن يرحـــل .

وفهم الأبوان انهما تصرفا تصرفاً أخرق فطفق يرجوان الموس أن يتكرم ويبقى في المزرعة لأن على بقائه يتوقف مستقبل الحصاد . ولكن القط رفض الاستجابة الى توسلاتهما . أخيراً ، بعد ان اطالا التوسل ، وبعد أن جاءه ميثاق قاطع على ان لا تترك الصميرتان المزرعة وافق على البقاء .

مساء اليوم ذاته ــ وكان أشد يوم مر بالمزرعة قيظاً ــ تجمع ديلفين وماريت والأبوان وجميع حيوانات المزرعة في حلقة في الفناء . وسط الحلقة كان ألفوس جالساً على طربيزة . ومن غير ان يستعجل ، اتخذ باديء الأمر زينته ثم أمرّ قائمته نحواً من خمسين مرة خلف أذنه . في صباح اليوم التالي ، وبعد خمسة وعشرين يوماً من الجفاف الفظيع، هطل مطر طيب رطب الحيوانات والناس في الحديقة ، في الحقول ، في البراري ، شرع كل شيء يترعرع ويخضر . الأسبوع التالي حدث حادث سعيد آخر . خطر للعمة ميلينا أن تحلق لحيتها وإذا هي تعثر ، من غير جهد جهيد ، على ابن حلال يتزوجها وذهبت تسكن عند زوجها الجديد على مسيرة الف كيلو متر من مزرعة الصميرتين .

□ ■ □



سريري في زاوية وسريره في زاوية مقابلة ، تفصل بيننا منضدة .. على المنضدة نسخة مخطوطة .. مخطوطة ضخمة سميكة مملة .. هي مخطوطتي .. انها رواية مملة مضجرة أتممت قبل قليل الفصول الأخيرة منهـــا .

استلقيت على السرير ورحت أفكر .. لماذا يكتب الانسان ...؟ لماذا أكتب أنا على سبيل المثال ...؟ لم يطلب أحد مني أن أفعل ذلك .. مددت يدي الى علبة السجائر الملقاة على المنضدة وأشعلت سيجارة ، ثم أطلقت في الهواء ثلاث مجات لذيذة على نسق واحد .. جميل أن يدخن الانسان ... حسنا .. ما الذي يبرر للمرء أن يهمل كل شأن من شؤون الحياة ويكرس نفسه للكتابة ...؟ ما الذي يدفع بك الى الكتابة ...؟ لماذا ينشط الحافز بمثل هذه القوة .. هـذه القوة المؤلمة المقلقة ...؟ تذكرت صديقي فيكا يرمولاييف .. الخراط (١) كيف أنه لم يخط سطرا واحدا حتى بلغ من العمر ثلاثين عاما .. عندئذ عشق .. (وهام عشقا كما يبدو) فكرس نفسه لنظم الشعر .

---

١ ـ المشتغل في الخراطة .

ـ « ناولني الثقاب ٠٠ »

هتف سيريوغا من على السرير الاخر ، فوضعت العلبة على المنضدة ٠٠ على حافة المنضدة بالضبط ٠٠ فرفر سيريوغا بامتعاض ومد يده اليها دون أن ينهض، ثم سأل :

ـ « اتعاني آلام الابداع ٠٠ ؟ »

فلم أنه بحرف ، ومضيت سارحا في أفكاري ٠٠ يبدو أني سأكتب الان ٠٠ ولكن ٠٠ ما الذي أعرفه ويجهله الاخرون ؟ ٠٠ وما الذي يمنحني الحق في أن أروي لهم قصة ما ٠٠؟ أدرك تماما ماذا يشبه الفجر الاخضر الهادىء في السهوب الفسيحة صبيحة أحد أيام الصيف المبكرة ٠٠ الضباب في الأغوار مشرق مثل الشمس البشرية ٠٠ وهادىء جداً ٠٠ انــك لترغب في أن تلصق وجهك بالعشب الـندي العطــر ٠٠٠ في أن تعانـق الارض وتصغي الى ذلــك القلب العظيـم وهو ينبض بالحياة تحتك ٠٠٠ ستفهم الكثير من المعاني في تلك اللحظات ٠٠ وستنطلق من داخلك رغبة طاغية رائعة في أن تعيش ٠٠ هذا ما أعرفــه ٠٠ نبهني صوت سيريوغا الصارم :

ـ « أتذر الرماد على الارض مرة ثانية ٠٠! »

انحنيت ونفخت الرماد الى تحت السرير ، ها هو سيريوغا قد عاد ثانية الى حديثه المفضل ٠٠ يخيل الي أني أمقته في بعض الاحيـــان ٠٠ فهو أولا فارع الطول وهذه صفة لا أستطيع فهمها في الناس ، ثانيا هو صادق بشكل يدعوللتقزز ويتسدد في صمعي على مؤخرتي بيديه الطويلتين العظيمتين ، ثم ثالثا ، وهذا هو أهم شيء ٠٠ انه عنيد مثابر مثل المبرد على المعدن ، ويظن نفسه عمليا جداً حتى أنه يسمي نفسه واقعيا ٠٠ « نحن الواقعيون ٠٠ » هكذا يبدأ حديثه دائماً ٠٠٠ ثم يسقط علي نظراتــه من عل بأسلوب فوقي غبي ، بينمـــا يبرز فكــه السفلي الهائل الى الأمام ٠٠ أمقته في مثل هذه اللحظات :

ـ « ماذا تنتابنا نوبات الضجر هذه ٠٠؟ لماذا ٠٠ أنت أيها الرومنسي ٠٠ الا تعلم ٠٠؟ سألني سيريوغا بأسلوب عرضي (ولم يعلق كبير أمل على أني سأتكلم)

لكني أعرف بالضبط ما سيقوم به الآن .. سوف ينهض .. يثني جسمه ثنيتين، ثم يشرع بالتحديق ببلادة في أرض الغرفة ، وسرأني مدفوعا الى محادثته .

ـ « الضجر هو الغباء بشكل أساسي .. انه انعدام التطور الذهني .. »

وكنت أحب أن أشاهد عمود الكهرباء هذا وهو يتلوى من الارتباك ، لكنه لم يكن متمتعاً بأدنى قدر من الروح العملية ، فضلا عن أنه لم يكن متسما بالاعتدال أو الجد وضبط النفس ، بل كان مفتقراً الى العاطفة .. والحماسة ، لم يكن ضجراً أيضاً ، اني أعرفه حق المعرفة .

ـ « هذا غير صحيح .. » قال سيريوغا ذلك وهو يجلس على السرير ثانياً جسمه ثنيتين ثم تابع :

ـ « لقد لاحظت أن الأغبياء من الناس لا يضجرون اطلاقاً .. »

ـ « ماذا عنك يا سيريوغا .. ؟ ..؟ هل أنت ضجر جداً ..؟ »

ـ « اني أتوهج مثل جمرة حارة لم يكتمل احتراقها .. »

ـ « لا بد أن تكون عبقرياً اذن .. »

فترة صمت .

ـ « لقد فزت أنت .. »

قال سيريوغا ، ثم نظر الي بعينيه الرماديتين الصادقتين اللتين انعدم فيهما اي أثر من آثار الحكمة المتروية المتأنية . كانتا عينين ذكيتين ، تلوح فيهما اشراقة لطيفة هادئة . ولربما كان يعاني من ضجر طفيف في هذه اللحظة ، لكنه يبالغ جدا في تفخيمه حتى أنه بدأ يتظاهر بالضجر عامداً متعمداً ، وبان القلق على ملامح وجهه الآن .. ولربما كان يتوق توقاً شديداً الى المجادلة ، فلئن جاريته وجادلته فلسوف يقذف في وجهي مصرحاً أن الفن والشعر والرقص لياليه بشكل خاص هي فنون لا تأتي بالفائدة على أي انسان ، وأما السينما فليست على هذه الدرجة من السوء .. وبامكاننا أن نبقي عليها .. يجب علينا أن نحظر كل هذر وثرثرة أخرى لأنها تشوش أفكار الناس » وتجردهم من الديناميكية الكامنة فيهم..»

انهم يبنون الثورة ٠٠ ! وهم من أجل ذلك يستعملون ما يكمن هنا « وأشار باصبعه الى جبهته ٠٠ » انهم يخلقون مجتمعاً جديداً ٠٠

لم أشأ أن أجيب سيريوغا فيهذه اللحظة بالذات،انه قد احتلق الضجر والسأم احتلاقا ٠٠ لم أكن راغباً في مجادلته ٠٠ بل رغبت في التفكير في السهوب وفي روايتي ٠ شرع سيريوغا يهذي ثانية :

ـ « يا له من ضجر شامل ٠٠! »

ـ « استرح قليلا ٠٠ ألا تستطيع ٠؟ »

ـ « ماذا ؟

ـ « لا بأس ٠٠ انه يوتر أعصابي ٠٠ »

ـ « أظن أن الشر في رواياتك لا يضجرون أبداً ٠! »

لا ٠٠ لا ٠٠ لن أسمح لنفسي بالدخول في جدل معه ٠٠ الهمني الصبر يا إلهي ٠٠٠

ـ « أعتقد أن كل شخصياتك الايجابية تنطق شعراً ، وأنها تمارس التمارين الرياضية كل صباح ٠٠ أليس كذلك ٠٠؟ »

لا ٠٠ لا ٠٠ لن أدخل في شجار ٠٠ لن أدخل في شجار معه ٠٠٠

ـ « وهم ينشدون الأغاني عن الأقمار الصناعية ٠٠ »

تابع سيريوغا حديثه وهو يرمقني بعينيه المبتهجتين الفتاكتين :

ـ « أتمنى أن يشنقوا جميعاً ٠٠ أن يغرقوا ٠٠ أتمنى أن يسحلوا ويقطعوا الى أربعة أجزاء جزاء أعمالهم الفنية التافهة ٠٠٠ وأما أحدث قول شائع في هذه الايام فهو ٠٠٠ » ثم انه جعل يسخر من أحدهم محاكيا :

ـ « لقد ضربت موعداً على سطح القمر ٠٠٠ لقد ضرب موعداً اذن ٠٠٠! أليس كذلك ٠٠! لم يبق عليك الا أن تمضي الى القمر يا صديقي ٠٠! انهناك الافا من الناس يرهقون أنفسهم بالتفكير المضني في هذا الموضوع بالذات ٠٠٠

أما هو فانه يضرب موعداً على القمر ، بكل بساطة ، ودون أن يبذل أدنى جهد ... يا لهم من حمقى مجردين من التفكير ·! »

تركت تعليقه يمر مروراً عرضيـــاً ·· فلربما كان محقاً بشأن انشاد الأغاني ·· أما هو فقد لاذ بالصمت بعد أن هدأت ثائرته الآن ·· أطبق على الغرفة صمت شامل لمدة مـــن الوقت ·· وعدت الى التفكـير بالسهوب وبالفجر الصيفي مرة ثانية الى أن قال سيريوغا :

ــ « أريد أن أقرأ بعض رواياتك ·· »

ــ « إقرأ ·· »

ــ « أتخشى النقد ·· ؟ »

ــ « ليس نقدك على أية حال ·· »

ــ « أنا قارىء ·· »

ــ « أنت ·· ! أنت قارىء ·· ؟ أنت لست بقارىء ·· أنت انسان آلي ·· هل أنهيت في حياتك قراءة رواية واحدة فقط ···؟ »

فأجاب سيريوغا بعجرفة متناهية :

ــ « ليس هذا من العدل في شيء ·· لو كتب الكتاب أفضل مما يكتبون الآن لأقبل الناس على قراءة مؤلفاتهم بحماس واندفـــاع ·· ولكـــن ، وبما أن شخوصهم ايجابية ومثالية جداً فان القارىء ينأى عنها هارباً الى معاقرة الخمر·· »

ــ « لماذا ·· ؟

ــ « لأن المرء لا يستطيع مهما بذل من جهد أن يبلغ ما بلغنه من جودة ومثالية ·· »

ثم نهض واتجه نحو الباب :

ــ « أظن أنه من الأفضل أن أذهب في جولة ·· »

عندما مضى ، نهضت وشرعت بالعمل في مخطوطتي ·· أجل ، ان فيهـــا شخصية ايجابية واحدة تمارس التمارين الرياضية في الصباح · أعدت قراءة

ذلك الفصل وانتابني احساس بالأسى .. انني كاتب فاشل .. ليس فقط بسبب ذلك الموضوع المتعلق بالتمارين الرياضية ، بل أن المخطوطة برمتها كانت فاشلة بكل ما في الكلمة من معنى .. ما كل هذه « الهمسات الماثلة » .. وهذه العبارات المتكلفة الطنانة التي تصف غروب الشمس وحفيف الأوراق وشذى الشهد في الحقول ... ! وأمس فقط ابتدعت تشبيهاً رائعاً فكتبته من فوري : « أكتب على نحو تصبح فيه كلماتك كالقذائف في معسكر للجند .. » أجل ... قذائف حقيقية .. انها ستكون أكثر شبهاً بالأزرار منها بالكلمات ...

ثمة طرق على الباب .

ــ « أدخل .. »

أطل من الباب رأس جميل صغير .. كان جفنا العينين الصافيتين لا يزالان منتفخين من أثر النوم (كانت الساعة تشير الى العاشرة فقط من صباح يوم الاحد ..)

ــ « سيرجي .. آه .. مرحباً .. هل سيرجي هنا ..؟ »
ــ « أجل .. ولكنه في الخارج .. لقد خرج منذ عدة دقائق فقط . »
ــ « آسفة لما سببته لك من ازعاج .. »
ــ « سوف يعود سريعاً .. »
ــ « شكراً .. »

الآن سيظفر سيريوغا بفرصة عمره كله .. اذ سيتبدد ضجره في مهب الريح مثلما تتبدد الريشة .. انه يعشق ذلك الرأس الجميل الصغير .. يعشقه بصمت وعناد واخلاص دون أن يبوح لها بحبه .. وهي ــ يا لها من فتاة غريبة ــ لا تدرك ذلك .. انهما يمضيان الساعات الطويلة في اجراء حسابات بعض محركات الاحتراق الداخلي فيتصبب العرق بغزارة من سيريوغا الأحمق الطويل الهزيل .. ودون أن ينظر الى الفتاة ــ واسمها لينا ــ يهدر صارخا ، ثم يضرب بقبضته الضخمة أوراق المحاضرات هاتفاً :

ـ « ما هي قدرة هذا المحرك ٠٠ ؟ »

فترتعش الفتاة مذعورة ٠

ـ « لا تصرخ فيّ هكذا يا سيرجي ٠٠! »

ـ « لم لا ٠٠ ؟! لم لا أصرخ عندما تجهلين معظم الأشياء المدنية ٠٠ ! »

ـ « لا تصرخ فيّ يا سيرجي ٠٠ »

سيصبح سيريوغا مهندساً ناجحاً ٠٠ أحسده في لحظات اليأس والقنوط ٠٠ وعندما يبلغ الأربعين من العمر سيغدو قائداً اقتصادياً مجداً ومقتدراً ٠٠ ستكون له زوجة جميلة ٠٠ هذه الفتاة لينا ذات الرأس الجميل الصغير ٠٠ أخشى ألا تكون قد فكرت في هذا الموضوع أبداً ٠٠ ولا أن تكون قد عرفت أنها تحبـه أيضاً ٠٠ انه لمن المؤكد أن مخلوقاً ضئيلاً لطيفاً مثل لينا الحلوة الضعيفة سوف يقع في حب شخص على غرار سيريوغا ٠٠ ولسوف تستتب الأمور لهما معاً ٠٠٠ ولكن ماذا عن أموري أنا ٠٠ أظن أن هذه « النسمات العـابثة ٠٠ » ستودي بي الى القبر قبل الأوان ٠٠ اني على ثقة من أنني سأخفق في بلوغ هدف جيـد وحقيقي ٠٠٠٠٠

دخل سيريوغا الى الغرفة :

ـ « لقد قمت بجولة قصيرة ٠ »

ـ « جاءت تلك الفتاة ٠٠ وهي تطلب منك أن تذهب لملاقاتها ٠٠ »

ـ « ومن تكون ٠ ؟ »

ـ « لينا ٠٠ من تكون ٠٠! »

فامتقع وجه سيريوغا ٠

ـ « ولماذا أذهب لمقابلتها ٠٠ ؟ »

ـ « حسناً ٠٠ لا تكترث بها ٠٠ »

ـ « لست أدري ٠٠ »

مشى بهدوء ٠٠ (أجل بهدوء) الى سريره ثم استلقى عليه ، فأجبت بهدوء يعدل هدوءه : « افعل ما يحلو لك ٠٠ » ثم انحنيت فوق كتابي وكدت أختنق

من شدة الغضب ٠٠ لا يمكن للانسان أن يكون أحمق يائساً ٠٠ لا ٠٠ ليس ما به خجل ٠٠ بل انه تصرف مرضي" ٠٠

طلب سيريوغا بصوت اخشوشن قليلا

ــ « أعطني سيجارة ٠٠

ــ « يا لك من أحمق ٠٠٠ ! »

وغرقت الغرفة في الصمت ٠

لا ريب أنها كانت صامتة الصمت ذاته عندما قال المسيح لتلامذته « ان واحداً منكم قد خانني يا إخوتي ٠٠! »

كان سيريوغا يلجأ الى المزاح عندما يعجز عن قول أي شيء ٠٠ لكنه مزاح في غير محله على العموم ٠٠

ــ « أريد سيجارة ٠٠ »

ــ « سترى بعينك يا سيريوغا ٠٠ لسوف يظهر هر شاب يحمل جيتاراً متحل لحظة الوداع بينك وبين لينا ٠٠ عندئذ ستتبع أنت ٠٠ »

جلس سيريوغا على السرير ، ثم انحنى متشبثاً به وجعل يحدق في أرض الغرفة وقد لفه صمت طويل ٠

ثم سألني بلهجة هادئة :

ــ « أو تنصحني بالذهاب لمقابلتها ٠٠؟ »

ــ « بالطبع يا سيريوغا ٠٠! »

وتأثرت جداً ليأسه وبؤسه ٠

ــ « بالطبع يا سيريوغا ٠٠ خذ ٠٠ دخن سيجارة ، ثم أمض اليها فوراً ٠ ٠ »

هب سيريوغا واقفاً فأشعل سيجارة ، ثم شرع يذرع أرض الغرفة :

ــ « من السهل دائماً اسداء النصح ٠٠ »

ـ « أيها الأخرق .. أيها الجبان ..! لن تبلغ أي مكان وأنت على هذه الحال يا سيريوغا .. »

ـ « لا تقلق .. »

ـ « اذهب وقابلها .. »

ـ « سوف أذهب .. لماذا كل هذه الضجة .. ؟ سأدخن سيجارتي ثم أذهب .. »

ـ « خذ سيجارتك معك .. ان النساء يعجبن بالرجال وهم يدخنون .. أنا خبير في ذلك .. فأنا كاتب رغم كل شيء .. »

ـ « لا تلق إليّ بإرشاداتك .. دع شخوص رواياتك تدخن أثناء وجود النساء أيها الفتى الماهر ..! »

ـ « اذهب وقابلها أيها الغبي .. والا فاتتك الفرصة .. ان اليوم هو يوم احد .. وليس من المعيب لك أن تزورها .. كل ما في الامر أنك وجدت نفسك قريبا من بيتها فزرتها .. »

ـ « اذن هي لم تطلب مني أن آتي لزيارتها .. ؟ »

ـ « بل طلبت .. »

فحدجني سيريوغا بنظرة حزينة متشككة :

ـ « سوف أذهب لأكتشف ذلك .. »

ـ « أنت على حق .. »

مضى سيريوغا ..

جلست أنظر من خلال النافذة .. ان سيريوغا فتى طيب ، وهي فتاة رائعة أيضاً .. لكنها ليست مهندسة موهوبة طبعاً .. ولكن ، مهما يكن من أمر فانه من الضروري وجود شخص ما لمساعدة هؤلاء المهندسين الموهوبين ، فلئن كانت موهوبة مثلها مثل أية امرأة أخرى فلسوف تحل عقدة لسانه .. وتخيلت

سيريوغا معرجاً على الفتيات ، سيقول لهن مرحباً ، ثم يروي شيئاً ما شبيهاً بتلك النكتة من يسوع المسيح ·· سيخرجان بعدئذ ويمشيان في الحديقة ··· أعتقد أنني سأثابر على استخدام عبارتي « السمات العابثة ·· » وحفيف الأوراق لو كنت أصف هذا المشهد ·· رغم أن شيئاً من هذا القبيل لا يحدث ورغم أنهما لا تتعلقان بالمشهد الموصوف ·

ان ما يستحق الاهمية هـــو هذان الشخصان ·· فتى وفتاة يمشيان في الحديقة ·· الفتى فارع الطول صعب المراس لا يفوه بحرف ·· والفتاة صامتة أيضاً لأنه صامت ·· انه لا يخرج عن صمته طيلة الوقت ، مثله في ذلك مثـل البطلموس (١) الصموت ·· انه صامت لأنهم أبعدوا عنه لوغاريتماته ودرجـة فعاليته ·· لذلك ليس لديه ما يقوله ·· ثم تقترح الفتاة :

ــ « هيا بنا نهبط الى النهر يا سيرجي ·· »

فيهمهم :

ــ « هم ·· » التي تعني « أجل ·· »

ثم يهبطان الى ضفة النهر ·· يقفان هناك ·· وهما لا يزالان صامتين · وبينما تجري مياه النهر منسابة فـوق قعره الرملي وتغرد الـبلابل في جو دافيء حميم وتهب رائحة الحور النمادة من غابة الى جوار النهر ، يقف شخصان مـن أعظم الناس حظاً على سطح الأرض ·· يقفان صامتين ·· ساكنين وفي أعماقهما اشتياق قلق مترقب ·· في انتظار شيء ما ··! وتنظر الفتاة مباشرة في عيني الفتى ·· تنظر مباشرة في قلبه ·· تطوقه بذراعيها ·· وتعانقه ··

ــ « دعني أقبلك يا عمود الكهرباء الأبكم ، فأنا لا أقوى على الانتظار أكثر من ذلك ·· »

هزتني هذا المشهد ·· وغمرتني البهجة والتهلل فوضعت يدي في جيبـي وعبرت الغرفة بخطوات واسعة ··· انني أرى سيريوغا ·· عيناه جاحظتان من

---

١ ــ البطلموس ، حيوان من الرخويات او السمك الصدفي ·

فرط السعادة بينما هو يعانق بفناء ذلك المخلوق اللطيف النحيل الدافيء ذا الرأس الصغيرة الأنيقة ·· يعانقه بشدة ، غير مصدق حقيقة ما يعمل ·· اني سعيد ·· سعيد من أجله ·· من أجل حظه الأحمق ·· آه ·· سوف أهجر روايتي الحبيبة ·· سوف أهجر « السمات المايئة » ·· وعليها أن تغفر لي ولسوف أكتب قصة عن سيريوغا وليبا ·· عن حب شخصين رائعين · ملقى على احساس بالتيه والعجب ·· (لقد اختبرته جيداً ، هذا الاحساس الكاذب بالتيه ··) شرعت في الكتابة ·· ومر الوقت دون أن ألاحظه ·· اني أكتب ·· ! ولربما شعرت بخيبة مريرة غدا عندما سأكتشف ركاكة هذه السطور المجلة ·· لكنني اليوم سعيد ·· سعيد مثل سعادة سيريوغا ·

عندما عاد في ذلك المساء كنت قد انهيت القسم الأخير من القصة التي يعود « هو » فيها الى البيت مرهقا وسعيداً ·

ـ « أيها المحور سيريوغ ·· لقد كتبت قصة عنك ·· أأقرؤها لك ؟ »

ـ « هم ··· تابع اذن ·· »

لم أستطع أن أراقب سيريوغا في تلك اللحظة ، اذ لم يكـــن لدي الوقت لاســـتشفاف حالتـه النفسية ·· وضعت آخـــر نقطة في قصتي ورحت أقــرأ بصوت عال :

جلس سيريوغا على سريره محنياً رأسه الى الأسفل ، محدقاً بأرض الغرفــة ، مصغيا لي دون أن يفوه بأية كلمة · انتهيت من قراءة القصة فوضعت الدفتر جانبا وأشعلت سيجارة ، بينما كانت أصابعي ترتعش ارتعاشا خفيفا ، أردت أن أعرف بماذا سيعلق سيريوغا ، بيد أني لم أنظر اليه بل رحت أمس النظر في علبة الثقاب عوضا عن ذلك ··· اني أثق به ·· ولكن ما باله لا يخرج عن صمته ··· رفعت عيني اليه فالتقتا بنظرته المرحة المتألمة وقال

ـ « ليست سيئة جدا ·· »

فشعرت أن حملا قد أزيح من كاهلي ···

وانهمرت الأسئلة مني كالشلال ·· هـل حالفك الحظ دون أن أشعر بذلك ·· ؟ هل هبطتما الى النهر ··؟

ـ « لم نذهب الى أي مكان · »

ـ « لماذا ·· »

ـ « هكذا ·· لم نذهب ·· »

ـ « هل ذهبت اليها ·· هل قابلتها ··؟ »

ـ « كـلا ·· »

ـ « أوه ··! أين كنت اذن ··؟ »

ـ « لقد قمت بجولة في البلانيتاريوم (٢)··· »

استلقى على وسادته كي يتجنب النظر الى وجهي المتجهم ، ثم ثنى ذراعيه خلف رأسه ·· « قصتك ليست سيئة جدا ·· » قال ذلك مرة أخرى

ـ « ولكن لا تقرأها لها ·· »

ـ « لماذا لم تقابلها ··؟ »

ـ « ولماذا أقابلها ؟ ·· أعطني سيجارة ·· »

ـ « أمسك ··! أنت مغفل يا سيريوشا ·· »

أشعل سيريوشا السيجارة ، ثم تناول مجلة « العلم والحياة » مـن تحت الوسادة وما لبث أن استغرق فيهـا ·· انه يقرأ هـذه المجـلات ·· يقرأ قصصا وليسية جيدة ·· قصصا على شاكلة شرلوك هولمز ·

٢ ـ جهاز يظهر حركات الشمس والقمر والكواكب السيارة والنجوم بتسليط النور عـلى داخـل قبة ·

العزلة الشعبية

بقلم : مايا رخولد
ترجمة : شريف شاكر

« الميستيريا على خشبة المسرح الروسي »٠ هكذا عنون (بيوا) احدى رسائله الفنية ٠ قد يظن البعض أن الحديث يدور في تلك المقالة الهجائيةحول اخراج احدى مسرحيات الكسي ريميزوف المرتبطة بتقاليد العروض في القرون الوسطى ٠ او أن (سكريابين) قدحقق حلمه ، ويهرع (بينوا) ليعلم الجمهور بتلك النبأ العظيم وهو ظهور شكل مسرحي يبعث من جديد الطقوس الستراليةاليونانيةالعريقة على خشبة المسرح الروسي ٠

ثم يتضح أن الكسي ريميزوف وسكريابين ليسا هما اللذان أوجدا الميستيريا عندنا ، فهي قد وجدت ــ حسب رأي بينوا ــ على خشبة مسرح موسكو الفني وذلك باخراجه لـ « الاخوة كرامازوف » !

مما لا ريب فيه أن (بينوا) لا يشتق كلمة مستيريا من السر المقدس ولكن هل يستطيع أحد أن يشكك برؤيته لتراث الاسرار (المستيريا) الاغريقية ٠ **MISTERAM
في ذلك لعرض ؟ ألا تكون المستيريا عند بينوا قريبة من

وإذا كان الأمر كذلك فأين ما يميز مستيريا القرون الوسطى في عـرض « الأخوة كراماروف » ؟ أم أن تطهير المستيريا الاغريقية القديمة قـد احتفظ بالوعظ والتظاهر الصريح المميزين للمستيريا في العصور الوسطى ؟*

ان صفتي التطهير والوعظ و صحتان صبعا كل الوضوح في رواية دوستويفسكي بيد أنا تجدهما وقد التحمتا في بناء عبقري من النقيض والنقيضة الالـه والشيطان . فزوسيما الذي هو رمز الالوهية و « الكراماروفية » رمز الشيطان هما أساسان جوهريان في الرواية لا يمكن فصلهما .

أما على خشبة المسرح فقد تحول مركز الثقل في تطور المكائد الى شخصية (ميتا) واحتمت بذلك ثلاثية دوستويفسكي : زوسيما ، اليوشا ، ايفان . وفي هذا النوع من « الاخوة كرامازوف » لا نجد الا مجرد عرض لأحداث الرواية ، وبالاصح لبعض فصولها . لذلك فان هـذه المسرحية لا تبدو تحديفا عـلى دوستويفسكي فحسب ، بل وعلى المعنى الاصيل للمستيريا ، اذا ما أصر مخرجو المسرحية على تسمية عرضهم كذلك .

اذا كنا نتوقع ظهور المستيريا على خشبة المسرح الروسي فمن يمكـن توقعها اذا لم يكن من الكسي ريميروف أو سكريابين ؟ ولكن ثمـة سؤالا يطـرح نفسه هل حان الوقت لذلك ؟ ويعقبه سؤال آخر هـل يستطيع المسرح ان يستقـل في نطاقه المستيريـ ؟ لقد عزف سكريابيـن في سيمفونيته الاولى نشيداً للفـن . وكشف في سيمفونيته الثـالثة عن قـوة الروح الحرة ، واعتـزاز الفرد بشخصيته ، وفي « ملحمة النشوة » تحتاج الانسان سعادة قصوى من وعيه أنه قد حانت لحظة الابداع بعـد أن تخطى بحرية عقبات الطريق . لقـد جمع سكريابين في تلك المراحل مادة ثمينة يمكن أن يستخدمها في خلق طقس هائل هو

---

* (ميستيريا) ـ طقوس دينية اغريقية قديمة كانت تجري سرياً .

** الخدمة الكنسية (كنسة لاتينية)

المستيريا حيث تتوحد في كل هارموني واحد الموسيقى بالرقص والنور ورائحة الزهور والاعشاب الأرضية المسكرة • واذا ما لاحظنا السرعة الهائلة التي قطع بها سكريابين طريقه من سيمفونيته الاولى وحتى « بروميثيه » لأمكننا القول واثقين أن سكريابين مستعد الآن لتقديم المستيريا الى الجمهور • ولكن هل يرغب سكريابين في تقديم المستيريا الى الجمهور بعد أحمق « بروميثيه » في دمج المستمع المعاصر في جماعة مشاعية « واحدة ؟ طبعا ليس بالصدفـــة أن تستهوي مؤلف « بروميثيه » شواطىء نهر الراين ، فهو لم يعثر على متفرجيه ولم يستقطب حوله بعد المهتدين والمؤمنين حقاً •

عندما يتطرق الحديث عن المستيريا وامكانية عرضها على الجمهور الواسع تراودنا الرغبة دائما في أن نشير الى ظاهرتين من تاريخ المسرح الفرنسي •

الاولى هي نشوء « دار المستيريا » بعد أن تقوقعت على نفسها «أخوية النجاة» الأمية على وصايا المستيريا الأصلية ، واقتصرت في تقديم عروضها على المهتدين من جماعة الثالوث المقدس الضيقة •

والظاهرة الثانية هي نشوء مسرح أصيل نتيجة انطلاق جماعة بازوش الى الشارع ، واعتمادهم على أسس الايمائية مما خلق وحدة وطيدة بين اسهلوليـة والشعب •

ولقد تحدد بنتيجة ذلك مجالان للفصل الجماهيري : المسترالي والمسرحي • أما عندنا فلا أحد يريد فصل هذين المجالين المتناقضين للغاية •

لقد جاء ريميزوف بـ « الفعل الشيطاني » الى المسرح بعد أن أثار مؤلف « الهزلية الشعبية » ــ هذا السحر الحقيقي للمسرح الصرف ــ جمهور البارحة ، ورغم أن بعض المتفرجين قد صفروا لـ (بلوك) وممثليه ، فان المسرح كان آنذاك مسرحاً صرفاً • بل ولعل هذه الحادثة ، أي تجرؤ الجمهور وتصفيره بجنون ، تعتبر أفضل برهان على قيام علاقة من النوع المسرحي بالعرض •

ان ميستيريا ريميزوف شأنها في ذلك شأن اي مستيريا كانت تتطلب من المتفرج علاقة خاصة من نوعها بالفعل المسترالي • ولقد سلك المتفرج ـ المستمع

في هذا العرض سلوكه نفسه عندما شاهد عرض « الهزلية الشعبية » • ولكن كيف جازف ريميزوف وقدم « الفعل الشيطاني » الى صالة متفرجين كان قد استطاع فيها (بلوك) من قبله خلق جو مسرح صرف أصيل بضربة واحدة من عصاه السحرية ؟

اننا على ثقة من أنه لو لم يقطع خالقوا المستيريا الجديدة علاقتهم بالمسرح، وخرجوا عنه خروجاً نهائياً لاعاقت المستيريا المسرح ولأعاق المسرح المستيريا • ولقد كان (اندريه بيلي) على حق اذ وصل في تحليله المسرح الرمزي المعاصر الى النتيجة التالية : « ليظل المسرح مسرحاً ، والمستيريا مستيريا »• فهو قد أدرك بوضوح ذلك الخطر الكامن في خلط نوعين مختلفين من العروض • وبعد أن قدر استحالة نشوء مستيريا أصيلة في ظروف جمودنا الفكري ، أخذ يميل الى « اعادة حق المسرح التقليدي بقدره المتواضع » •

بيد أن الجمهور نفسه يعرقل قضية اعادة بناء المسرح التقليدي ، وذلك بتحالفه مع الكتاب الذين يحولون ما يسمى بأدب القراءة الى أدب من أجل المسرح• فالبلبلة تسيطر على نظرة الجمهور الى المسرح ، و (بيتوا) بدعوته الى عرض « الأخوة كراماروف » على أنه عرض مسترالي انما يزيد من تلك البلبلة ، ويعيق بصورة أكثر قضية اعادة بناء المسرح التقليدي •

وأغلب الظن أن الفوضى التي لا يجد المسرح المعاصر الى التخلص منها سبيلا ـ وذلك لقلة الناس النشيطين والقادرين على انقاذه من ازدواجيته كما حدث في باريس القديمة ـ هي التي قادت بينوا الى ذلك النوع من الخلط • والا فكيف نفسر تسميته عرضا لا يمت الى المستيريا بصلة « فعلا أصيلا من نوع ديني » •

وتجدر الاشارة الى أن بعض سطور رسالة بينوا تلك ، تعطينا مفتاحا ان لم يكن لتمييز مفهومه عن المستيريا فعلى أقل تقدير لتوضيح علاقته بالمسرح كمسرح • ويكتب بينوا :« أعود فاقول ان المسرح الفني مثل (بيتيا) لا يستطيع الكذب » ثم يقول : « ان كل ما نجح في تحقيقه مسرح الكوميدي فرانسيز ، وما

أنجره كل من رينهارت ومييير حولد مما هو خداع و (كابوتين) بعيد كل البعد عنهم ، ان بيتو يعطي كلمة (كابوتان) معنى سلبياً . ويبدو أنه يوجه في ذلك لوما الى بعضهم بانه يلحق ضرراً بالمسرح . اذ أن ثمة من يأخذ على عاتقه مهمة اصلاح خشبة المسرح المعاصر يخدع ـ حسب رأيه ـ الجمهور بالترويج لمسرح محدث موهوم .

ان مسرح موسكو الفني ـ كما يرى بيتو ـ هو وحده الذي « لا يستطيع الكذب » .

كما يعتبر أن ادخال (الكابوتان) في مجال المسرح ضرب من التجديف .

فكل ما هو « خداع وكابوتان بعيد كل البعد عنهم » اي عن مديري مسرح موسكو الفني الذين « لا يستطيعون الكذب » . ولكن هل يمكن تصور مسرح دون كابوتان ؟ وماذا يكون هذا الكابوتان الذي يكرهه بيتو ؟ الكابوتان هو الكوميدي الجوال . وهو سليل المثلين الايمائيين والبهاليل والبهلوانات ، وهو صاحب التكنيك ذي التأثير العجيب . والكابوتان هو حامل تقاليد فن المسرح الأصيل . انه ذاك الذي قد بلغ بفضله المسرح العربي ذروة ازدهاره (المسرحان الاسباني والايطالي في القرن الثامن عشر) . أن بيتو اذ يتطلع الى المستيريا ويغتبط بولادتها على خشبة المسرح الروسي يتحدث دون اكتراث عن الكابوتان ، ويعتبره ضررا ، في حين أن المستيريا نفسها كانت تبحث عن الكابوتان . فقد كان الكابوتان يوجد في كل عرض مهما كان نوعه . كما أن منظمي المستيريا كانوا ينتظرون منه أداء دقيقاً لكل مهمات العروض المسترالية الصعبة . ونحن نعرف من تاريخ المسرح الفرنسي أن المستيريا قد ظهرت عاجزة عن أداء مهمتها دون مساعدة البهلوان . وفي عهد (فيليب) طغى « الفارس » (نوع هزلي فظ) بكل نزواته غير اللائقة على المواضيع الدينية بصورة غير متوقعة . وكان الكابوتان أكثر من غيره قدرة على أداء ذلك النوع من (الفارس) . كما كانت تظهر مواضيع جديدة تتطلب أكثر فأكثر من المثلين أساليب تكنيكية متطورة . وكان الكبوتان ـ أثناء ذلك ـ هو القادر وحده على حل المهمات الصعبة في العروض المسترالية .

وهكذا نرى أن الكابوتان لم يكن غريبا على العروض المسترالية وانماكان يلعب دوراً هاماً في حياتها وما ان كانت المستيريا تشعر بضآلة حيلتها حتى تأخذ بالتدريج في تشرب روح الشعبية التي أوجدها ممثلون الايمائيون ، وتخرج بذلك من مذبح الكنيسة الى الساحة • وهي عندما كانت تحاول التحالف مع المسرح انما كانت تعتمد في ذلك على أسس الايمائية ، وتكف عن أن تكون مستيريا •

ولعل الأمر يكون على الصورة التالية اذا لم يكن هناك (كابوتان) فليس ثمة مسرح • وبالعكس ان المسرح عندما يعرض عن القوانين الاساسية للمسرح الصرف فانه يشعر على الفور أن في استطاعته الاستغناء عن الكابوتان•

ومع ذلك فان بيبوا يرى أن المستيريا هي التي تستطيع انقاذ المسرح الروسي من الانهيار وان الكابوتان يضربه • في حين يبدو لنا عكس ذلك • فالمستيريا التي يتكلم عنها بيبوا هي التي تضر بالمسرح الروسي ، والكابوتان هو القادر على انهاضه•

فكي ننقذ المسرح الروسي من أن يكون خادماً للأدب علينا أن نعيد اعتبار الكابوتان ــ بمعناه الواسع ــ الى خشبة المسرح مهما كلف الامر

ولكن كيف نفعل ذلك ؟

يجب العمل ، قبل كل شيء ، على دراسة المسارح القديمة التي ساد فيها تقديس الكابوتان واعادة خلقها من جديد •

فكتاب المسرح عندنا يجهلون قوانين المسرح الصرف • وقد امتلأت خشبة المسرح الروسي في القرن التاسع عشر بمسرحيات ذات بناء حواري متألق ،وأخرى ترسم البيئة ، وبمسرحيات الاطروحة ، ومزاج ••• بدلا من (الفودفيل أي المسرحية الغنائية الشعبية الفرنسية) •

ولقد كان كاتب النثر يقلل من عدد السطور ذات الطابع الوصفي ويزيد من الحوار الدائر بين الشخصيات الى أن أصبح في استطاعته أن يدعو قراءه ــ في نهاية الامر ــ الى الانتقال من قاعة المطالعة الى صالة متفرجين • فهل الكابوتان

ضروري لكاتب النثر ؟ طبعاً لا ٠ فالقراء يستطيعون بأنفسهم الصعود الى خشبة المسرح لالقاء حوار كاتب النثر جهرا وحسب الأدوار ٠ ان هذا ما يمكن أن نسميه بـ « القراءة المشتركة للمسرحية » ولسوف نطلق على القارىء الذي تحول الى ممثل اسم « الممثل المثقف » ٠ أما في صالة المتفرجين فسوف يسود صمت مطلق ، ويصغو الجمهور ٠ ومثل ذلك الجو الذي تسيطر عليه السكينة والهيبة مناسب تماما لقاعة مطالعة ٠

لكي نجعل من كاتب النثر الذي يكتب للمسرح كاتبا مسرحيا يحسن بنا أن نرغمه على كتابة بعض البانتوميمات ولسوف يكون ذلك (رد فعل) جيد ضد استخدام الكلمات الزائدة ـ وليس ثمة داع لأن يخاف كتاب المسرح الجديد من ذلك فيعتقد أنه سوف يحرم من امكانية التكلم على خشبة المسرح الى الابد ، اذ سوف يكون في وسعه أن يفعل ذلك بعد أن يكتب **سيناريو الحركة** ٠ ترى هل سيأتي اليوم الذي يكتب فيه ضمن سفر المسرحية الخالد هذه العبارة ٠ « الكلمة في المسرح هي وشي على أخاديد الحركة ؟

لقد قرأت في مكان ما أن « دراما القراءة هي مناقشة وبناء حواري متوتر، أما الدراما على خشبة المسرح فهي فعل وصراع متوتر قبل كل شيء؛ ويمكن القول ان الكلمات فيها مجرد متمم للفعل تنطلق تلقائيا لدى الممثل المأخوذ بحركة الصراع الدرامي العفوية » ٠

لقد عرف معظم الاحتفالات المسترالية في القرون الوسطى قوة البانتوميم السحرية التي كان لها الأثر الأكبر في مسترييات نهاية القرن الرابع عشر و بداية القرن الخامس عشر في فرنسا ٠ ولقد كانت المشاهد الصامتة تشرح مضمون العرض أفضل بكثير من المحاكمات الطويلة الشعرية أو النثرية ٠

ومما له دلالة كبيرة أن تلك العروض المسترالية ما ان كانت تنتقل من حيز علم البلاغة الجاف في المراسيم الدينية ، الى أشكال جديدة للفعل الملىء بعناصر الانفعال (من المستيريا الى « الميراكل » الى المسرحية التعليمية ، ثم الى «الفارس») حتى يظهر على الفور كل من البهلوان والبانتوميم على خشبة المسرح ٠

فالبانتوميم من وظيفته أن يكم فم عالم البلاغة الذي مكانه هو المنبر وليس حشمة المسرح • أما البهلوان فيدل على سيادة أهمية الحرفية التمثيلية : سيادة التعبير بالاشارة وحركة الجسم ، وليس في فن الرقص وحده ، بل وفي كل وضع مسرحي • ان البهلوان يطلب قبل كل شيء قناعا لنفسه ، كما أنه يطلب لبرقشة هندامه أكبر كمية ممكنة من المزق والرياش والاجراس الصغيرة وكل ما من شأنه أن يعطي العرض ألقاً قوياً وضجة كبيرة •

ومهما كان عليه تعقد معظم العروض المسترالية فانهم كانوا يحتاجون الى ثلاث فتيات عاريات تصور جنيات البحر أثناء الاحتفال بقدوم لويس التاسع• وكذلك فانهم كانوا يحتاجون عند قدوم ايزابيل البفارية الى أن يقوم الـورجواريون الطيبون بتصوير معركة كبيرة بين ريتشارد وصلاح الدين الى جانب الاحتفال ذي الطابع الديني • أما عند قدوم آنا البفارية فقد كان يظهر أحد الممثلين في المقدمة ويتوجه بالقاء الشعر على الجمهور •

ألا نجد في ذلك كله سعيا واضحاً لاخضاع كـــل عرض الى الكابوتان ؟ فالشخصيات الرمزية ، والمواكب ، والمعارك ، والمقدمات ، والاستعراضات كل هذه الأمور ما هي الا عناصر مسرح صرف لم تكن المستيريا تستطيع التخلي عنه •

علينا ان نبحث عن بداية المسرح خاصة في عصور الكابوتان المزدهر وتحضيء ادراما اعتقدنا أن المسرح قد نشأ من المستيريا في مشهد الثالوث المقدس مثلا • فهو قد نشأ من ايمائية الساحة في الاحتفالات بقدوم الملوك •

وتجدر الاشارة الى أن أغلب المخرجين يلجؤون الآن الى البانتوميم ويفضلون هذا النوع من الدراما على الدراما اللفظية • وليس ذلك بمحض الصدفة أو لأن البانتوميم ينطوي على فتنة ساحرة من نوعها ، وانما لأن هؤلاء المخرجين يطمحون الى استيعاب هذا النوع من الدراما على وجه الخصوص فالمخرج المعاصر يرى أنه من أجل اعادة بناء المسرح القديم لا بد من البدء بالبانتوميم الذي يكشف للمخرجين والممثلين معا عن قوة العناصر الاولية للمسرح . القناع ، والاشارة ، والحركة ، والمكيدة •

فالممثل المعاصر قد أهمل بصورة كاملة القناع و لاشارة والحركة والمكيدة ، وأضاع علاقته بتقاليد المعلمين المسرحيين الكبار ، وكف عن الاستماع إلى زملائه القدامى في المهمة حول الأهمية الساحقة للتكنيك التمثيلي ٠

لقد استعاض المسرح المعاصر عن الممثل الكوميدي بـ « قارىء مثقف » وأصبح من الممكن كتابة الملاحظة التالية في الاعلانات لمسرحية . « المسرحية » تقرأ بالملابس والميكياج » فقد تخلى الممثل الجديد عن القناع وتكنيك البهلوان واستعاض عن القناع بالميكياج الذي تؤول مهمته الى تصوير قسمات الوجه المعروفة في الحياة بدقة فائقة ، أما تكنيك البهلوان فلم يعد له ضرورة لأن الممثل المعاصر على خشبة المسرح لا « يؤدي » دوره وانما « يعيشه فقط ٠ ولأن كلمة « الأداء » ـ كلمة المسرح الساحرة هذه ـ غير مفهومة بالنسبة لمقلد عاجز عن أن يرتقي الى مستوى الارتجال الذي يقوم على أساس التشابك الفني والتعاقب اللا متناهي في أساليب البهلوان التكنيكية ٠ ان عودة الكابوتان ـ الذي نحن واثقون من ظهوره مع انبعاث المسرح القديم ـ سوف تساعد الممثل المعاصر على التوجه الى قوانين المسرح الصرف الأساسية ٠

ان مصلحي المسرح المعاصر ـ الذين غرفوا معارفهم من نظريات الفن المسرحي ، والمدونات التاريخية المسرحية القديمة ، والمسطرات لسينمائية ـ سوف يأخذون على عاتقهم مهمة ارغام الممثل على الايمان بأهمية التكنيك التمثيلي ٠

ومثلما يعيد الروائي ـ المؤسلب بناء الماضي على أساس المواد الوثائقية القديمة ، واضفاء خياله الخاص عليها ، كذلك الممثل استنادا الى المواد التي يحصل عليها العالم ـ المصلح يمكنه أن يبحث من جديد تكنيك الممثلين الكوميديين المنسيين ٠ ولسوف يتمكن ممثل المستقبل في غمرة من الفرح اراء بساطة النبيل المهذب والقيمة الفنية المطلقة لأساليب التمثيل القديمة ـ الجديدة أبدا ـ عند الممثلين الكوميديين (البهلوانات والممثلين الايمائيين والحواة والمهرجين الخ ٠٠) سوف يتمكن ، بل ويجب عليه ـ ذلك اذا كان يريد أن يبقى ممثلا ـ أن يوافق

بين اندفاعه الانفعالي وبين حرفيته التمثيلية ، وأن يحيطهما بالأطر التقليدية للتكنيك المسرحي القديم ٠

عندما نتحدث عن ابعاث المسرح القديمة نسمع دائماً من يقول : « ان الأمل المعلق في الموضوع هو ان كتاب المسرح المعاصرين سوف يضطرون الى كتابة مؤلفاتهم على غرار لقديم ليبافسوا بذلك أنترميديات سرفانتس ، ودرامات تيرسو دي موليبا ، وحكايات كارلو جوتسي » ولكن اذا عزف الكاتب المسرحي المعاصر عن تقاليد المسارح القديمة ، أو اذا ما تأخر بعض الوقت عن المسرح ونصب تجديده للقديم فان ذلك سيكون لخير المسرح المعاصر ٠ اذ أن الممثل الذي سوف يصيبه الملل من « توجيه حرفته » في سبيل مسرحيات بالية سرعان ما تنشأ لديه الرغبة في أن يكون ممثلا ومؤلفاً في آن واحد ٠ وعندما يبعث من جديد مسرح الارتجال ٠

فاذا ما أراد الكاتب المسرحي بعد ذلك تقديم المساعدة للممثل فان مهمته في المسرح سوف تبدو لأول وهلة مهمة بسيطة ، الا أنها في حقيقتها تكون مهمة صعبة وهي كتابة السيناريوهات والمقدمات التمثيلية التي تعرض للجمهور بشكل تقريبي ما يتهيأ الممثلون لأدائه ٠ واننا لنأمل ألا يحط ذلك من قدر الكاتب المسرحي وأهمية دوره في المسرح ٠ ذلك أننا لا نعتقد أن كارلو جوتسي قد فقد شيئاً من قدره عندما قدم للمسرح سيناريو حكاياته وأعطى الممثلين حرية تأليف المونولوجات والديالوجات الارتجالية ٠

ورب قائل يقول . ولكن لماذا نفترض أن المسرح يحتاج لكل هذه المقدمات والاستعراضات وما شابه ذلك ؟ أولا يكفي السيناريو وحده ؟

ان المقدمة والاستعراض ومن ثم التوجه الختامي مما كلف به الايطاليون والاسبان في القرن الثامن عشر ، وزعماء (الفودفيل) في فرنسا ، كل عناصر المسرح القديم هذه تحمل المتفرج على أن ينظر الى عرض الممثلين على أنه مجرد أداء ، ليس الا ٠ أما الممثل فلسوف يسعى دائماً الى تذكير المتفرج اذا ما انجذب

هذا الأخير بشدة نحو العالم الذي هو من وحي الخيال بأنه ازاء « أداء » ممثلين مستخدماً في ذلك جملة يلقيها بشكل مفاجيء أو توجهاً طويلا ٠

والى أن يجد كل من ريميروف وسكريابين مكانه في الساحة التي يجري اعدادها من أجل بناء المسارح القديمة ، وحتى تنتهي جلسة القديسين من دراسة أمر المسيثريا لديهم ، فان المسرح الذي وقف نفسه للبهلوان سوف يناضل بضراوة ضد مسرحيات البيئة والديالكتيك ومسرحيات الأطروحة والمزاج ٠

ان مسرح الأقنعة الجديد سوف يتعلم على أيدي الاسبان والايطاليين في القرن الثامن عشر من أجل تعميم ريبرتواره على أساس مبادىء الهزلية الشعبية ، حيث « المتعة » تسبق « التعليمية » وتعتبر الحركة أثمن من الكلمة ٠ وليس صدفة أن البانتوميم لدى جماعة الباروش كان شكلا درامياً أثيراً لديهم ٠

يؤكد شليغل أن البانتوميم قد بلغ درجة من الكمال لا مثيل لها عند الاغريق ٠٠ ويضيف قائلا : « ان الشعب ـ الذي كان يمارس الفنون البلاستيكية بنجاح منقطع النظير ، ويقيم التماثيل بأعداد كبيرة في بلد دل كل شيء فيه على الرشاقة ـ استطاع أن يطور البانتوميم ويصل به الى درجة الكمال » ٠

ترى ألا يفضي بنا التمرين الدائم على فن البانتوميم الى عالم الرشاقة ، وان كنا لا نملك سماء وشمس (أتيكا) القديمة ؟

الهزلية الشعبية :

مسرحان للعرائس

مديران أحدهما يريد لدميته أن تشبه الانسان بكل ملامحه وخصائصه الحياتية . فكما كان الوثني بحاجة لأن يهز الصنم رأسه ، كذلك صانع الدمى يريد أن تصدر دميته أصواتاً شبيهة بالصوت الانساني . يمثل هذا السعي الى تكرار الواقع « كما هو عليه » يجهد المدير الأول للوصول بدميته الى درجة الكمال حتى تعن في باله فكرة أكثر بساطة لحل تلك المهمة الصعبة : أن يستعيض عن الدمية بالانسان.

أما المدير الثاني فيرى ان مايمتع جمهوره ليست الأحداث الطريفة التي تؤديها دماه فحسب ، وانما بالاضافة الى ذلك ثمة شيء أساسي يكمن في عدم وجود أي شبه بين حركة وأوضاع الدمى وما يراه الجمهور في الحياة رغم كل جهد تبذله هذه الدمى لتكرار تلك الحياة على خشبة المسرح .

عندما أنظر الى أداء ممثلينا المعاصرين يتضح لي دوماً أنني أمام مسرح عرائس من النوع الذي وصل به مديره الى درجة الكمال ، أي المسرح الذي استبدلت فيه الدمية بالانسان . فالانسان هنا لا يختلف أبداً عن تلك الدمية التي تجهد في ايهامنا بأنها مخلوق حي ، ولم يأت الانسان الى المسرح ليكون بديلا عن الدمية الا لكونه أقدر منها على تصوير الواقع وبلوغ أقرب تماثل مع الحياة .

بيد أن المدير الثاني الذي كان يريد لدميته أن تتقمص أيضاً دور الانسان الحي ، سرعان ما يكتشف أنه عندما يبدأ في تطوير آلات دميته تفقد للحال قدراً من جاذبيتها ، بل ويخيل اليه انها تحتج بكيانها كله ضد عملية اعادة « الخلق » البوبرية تلك . ويثوب هذا المدير الى رشده عندما يدرك أنه اذا ما استمر في طريقه سوف ينتهي به ذلك الى الاستعاضة عن الدمية بالانسان حتماً .

ولكن هل يمكن له أن يهجر الدمية بعد أن أضفت على مسرحه ذلك العالم الساحر ؟ وهل يستطيع الاستغناء عن اشاراتها « الخيالية » المعبرة ، وحركاتها التي تنم عن مراجيه حادة فريدة من نوعها ؟

لقد أتيت على وصف نوعين من مسرح العرائس لأضع الممثل امام احد احتيارين : هل يتجه الى المسرح لاستبدال الدمية والقيام بدورها ، فيفقد بذلك حرية الابداع ، أم أن يخلق مسرحاً من النوع الذي استطاعت أن تسود عنه الدمية التي تمردت على مديرها عندما أراد تغيير طبيعتها ؟ لقد رفضت الدمية أن تكون شبيهة بالانسان لأن عالمها هو عالم الفكرة المبتكرة ، والانسان الذي تصوره هو انسان مبتكر ، ولأن الأرضية التي تتحرك عليها هي « الموجهة » التي تنبثق منها أسرار فنها • وحقيقة أن أرضيتها على هذه الصورة وليست تلك ، ليس لأنها هكذا تكون في الطبيعة ، بل لأن هذا ما تريده الدمية ، وهي تريد أن تبدع لا أن تنسخ •

عندما تبكي الدمية فانها تمسك بالمنديل دون أن تمس به عينيها • وعندما تقتل الدمية فانها تطعن غريمها في غاية الحرص حتى لا تمس نهاية السيف صدره • واذ تُصفع الدمية لا تتساقط المساحيق من وجنة الدمية المصفوعة • وكم من الحذر في عشق الدمى ــ العاشقة !! ان المتفرج اذ يمتع ناظريه عن بعد بمداعباتها لا يسأل جاره عن النهاية التي يمكن أن يؤدي اليها هذا العناق •

لماذا اذن عندما يظهر الانسان على خشبة المسرح ، يخضع بصورة عمياء لارادة المدير الذي يريد تحويل الممثل الى دمية من المدرسة الطبيعية ؟ •

الانسان لا يريد أن يخلق فن الانسان على خشبة المسرح !

الممثل المعاصر لا يريد ادراك أن الممثل الكوميدي الصامت هو الذي سوف يحمل المتفرج الى عالم الفكرة المبتكرة ، ممتعاً اياه على هذه الطريق بروائع أساليبه التكنيكية •

ان حركة اليد المبتكرة لا تليق الا بالمسرح ، والحركة الشرطية معقولة في

المسرح فقط • ولا تثير القراءة المسرحية المتعمدة استنكار الجمهور والنقاد معاً الا لأن مفهوم « المسرح الصرف » لم يظهر بعد من شوائب التمثيل الذي يطلق عليه « داخل الممثل » • ان « ممثل الداخل » لا يريد الا أن يسير على هواه ، ويرفض أن تتحكم بارادته أساليب تكنيكية •

ويتباهى « ممثل الداخل » بأنه أعاد للمسرح رونق الارتجال • انه ساذج اذ يعتقد أن مثل هذا الارتجال قد يمت بصلة الى ارتجال الكوميدية الايطالية • وهو - لجهله بأن ممثلي كوميديا دولارتي لم يصنعوا ارتجالهم الا على أساس من الصقل المتقن لتكنيك - ينفي نفياً قاطعاً ضرورة هذا التكنيك الذي « يعيق - حسب رأيه - حرية الابداع » ان « ممثل الداخل » لا يقيم وزنا الا للحظة الابداع اللا واعية التي تقوم على أساس الانفعال • فاذا ما توفرت هذه اللحظة حالفه النجاح ، والا ما من ثمة نجاح •

ولكن هل صحيح أن حسبان الممثل يعيق ظهور الانفعال ؟

كان الانسان عند مذبح ديونيس يعبر عن العمل بالحركة البلاستيكية ، وكانت مشاعره تتوقد بصورة تبدو معها وكأنه ما من قوة تستطيع كبحها ، رغم أن الطقس الذي كرس لاله الكروم كان قد أعد سلفاً ، ووضعت له أوزان ، وايقاعات ، وأساليب تكنيكية محدودة للانتقال والاشارات • اننا لا نجد في هذا المثال أن حسبان الممثل قد أعاق ظهور الحيوية الداخلية • وعلى الرغم من أن الاغريقي الراقص كان ملزماً بمراعاة عدد من القواعد التقليدية فقد استطاع ادخال ما شاء له من الابتكارات المستقلة على رقصه •

ان الممثل المعاصر لا يفتقر الى قواعد الحرفية الكوميدية فحسب (مع أن الفن لا يكون فناً الا اذا خضع للقوانين ، وذلك حسب فكرة فولتير : « الرقص فن لأنه يخضع للقوانين ») بل وقد خلق في فنه فوضى مخيفة ، وهو ، فوق ذلك، يعتبر أن من واجبه الحتمي ادخال تلك الفوضى الى مجالات الفنون الأخرى بمجرد التعامل معها • فاذا هو أراد التعامل مع الموسيقا هدم قوانينها الاساسية واختلق

بدلا منها لحناً انشادياً • واذا ما قرأ الشعر من حشبة المسرح أعار اهتمامه الى مضمون هذا الشعر • وهرع الى توزيع النبرات المنطقية دون أن يرغب في معرفة شيء لا عن الوزن والايقاع ، ولا عن المسافات الموسيقية والتلحين الموسيقي •

والممثل المعاصر في سعيه الى التقمص يضع بين عينيه مهمة تدمير « أناه » وايهام المتفرج بأن ما يجري على حشبة المسرح هو حقيقة • لماذا تدرج اذن أسماء الممثلين في الاعلانات المسرحية ؟ لقد جاء مسرح موسكو الفني ـ لدى اخراجه مسرحية غوركي « الحضيض » ـ بمتشرد حقيقي الى حشبة المسرح اذ وصل به السعي الى التقمص حداً أصبح معه الأفضل أن نعتق الممثل من مهمة التقمص حتى الوهم الكامل التي هي فوق طاقته • ترى ، هل يمكننا أن نطلق على ذلك الذي ظهر على حشبة المسرح مثل الطبيعة « مؤدياً لدور » ؟ لماذا تضلل الجمهور ؟

ان الجمهور يرتاد المسرح ليشهد فن الانسان ، ولكن أي فن هذا الذي يظهر على خشبة المسرح كما هو عليه في الحيـاة ! الجمهور ينتظر أن يقدم لـه ابداع وأداء ومهارة وفن ، فيقدم له ما حياة أو تقليد أعمى لها •

ألا يكمن معنى فن الانسان على حشبة المسرح في أن يخلع هذا الانسان عن نفسه أردية البيئة ويختار لنفسه قناعاً وثوباً مسرحياً فيزهو أمام الجمهور تارة بتكنيك الراقص ، وتارة بتكنيك مدبر مكائد في حفلة تنكرية ؟ مرة بفن « ضبيط » من الكوميديا الايطالية القديمة ، وأخرى بفن البهلوان ؟

اننا لندرك قوة القناع السحرية اذا ما قرأنا بامعان وترو في صفحات أحد السيناريوهات القديمة (لفلاميو سكالا مثلا ١٦١١) فهذا هو (أرليكين) من (بيرغامو) خادم الدكتور البخيل ، المرغم من وراء بخل سيده على ارتداء ثوب ذي رقع عديدة الألوان • أن (أرليكين) هذا هو الخادم البسيط المجذوب ، وفي الوقت نفسه المكّار والطروب أبداً •

ولنلق نظرة الى ما يختبيء خلف القناع !

يا للسحر الهائل ، أن (أرليكين) هو أيضاً ممثل القوى الأسطورية الجحيمية ! القناع قادر على أن يخفي وراءه أكثر من شخصيتين متناقضتين تناقضا تماماً •

فوجه (أرليكين) هنا قطبان يمتد بينهما عـدد لا يحصي مـن الظـلال المتباينة والمتغيرة ·

ولقد كان يعطي هذا التنوّع الكبير في الشخصية للجمهور بفضل القناع · والممثل عندما يتمكن من فن الاشارة والحركة (وفي هذا يكمن سر قوته) سوف يكون في استطاعته قلب القناع بصورة يتضح بها دائماً للمشاهد هـل هو أمام (المبيط) من بيرغامو أم أمام الشيطان ·

هذه الحربائية التي تكمـن تحت قنـاع الممثل الكوميـدي هي التي تعطي المسرح أداءً خلاباً من تدفق الصوم والظل ·

أليس هذا القناع هو الذي يساعد في حمـل المتفرج الى عالم الابتكـار ؟ والقناع لا يعطي امكانية رؤية (أرليكين) معين فحسب ، بل وكل أرليكين يمكن أن تحفظه الذاكرة · ذلك أن المتفرج يرى فيه جميع الناس الذين يتطابقون مـع هـذه الشخصية ·

ولكن هل القناع وحده ما يؤلف اللولب الرئيسي في مكائد المسرح الممتعة؟ طبعاً لا ·

ان الممثل بفن اشارته وحركته هو الذي يحمل المتفرج الى المملكة الأسطورية حيث يحلق الطائر الأزرق ، وتتكلم الوحوش ، وحيث يولد من جديد (أرليكين) المتعطل ، والمكار ، وسليل قوى ما تحت الأرض · (أرليكين) البهلوان الـذي يتهيأ للسير على حبل ، وتعبر قفزاته عن رشاقة غير عادية · (أرليكين) الـذي يدهش المتفرج بمزاحه الارتجالي المغالي وغير المتوقع ، مما لم يكن ليحلم بـه السدة الساتيريون أنفسهم · انه القادر على أن يرغم المتفرج على البكاء وبعـد عدة ثوان على الضحك وعلى أن يحمل الدكتور السمين فوق كتفيه ، وفي الـوقت نفسه ، أن يقفز على خشبة المسرح وكأن شيئاً لم يكن (أرليكين) المرن واللـين تارة ، والأخرق والصيد تارة أخرى · انه يحفظ آلاف النبرات واللهجات لا ليقلد بمساعدتها أحداً من الناس ، بل ليستخدمها كتلوين يضيفه الى اشارته وحركاته

الفنية • انه القادر على أن يتكلم بسرعة عندما يؤدي دور الصبّاب المحتال ، وببطء وموسيقية عندما يصور متحذلقاً انه الممثل القادر على رسم أشكال هندسية بحركة جسمه فوق خشبة المسرح ، وعلى القفز في الفضاء دون مبالاة ، وبمرح •

ان الممثل يضع على وجهه قناعاً ميتاً ، الا أنه بفضل فنه يستطيع أن يحرك هذا القناع ويضعه في زاوية معينة ، ثم يلوي جسمه في وضع يصبح معه هذا الميت حياً •

منذ ظهور ايسيدورا دونكان ، وبصورة أقوى ، منذ ظهور نظرية جان ـ دالكروز الايقاعية ، أخذ الممثل المعاصر يفكر بأهمية الاشارة والحركة على خشبة المسرح ، الا أنه ظل كعهده سابقاً لا يعير القناع اهتمامه • وعندما يتطرق الحديث عن الأقنعة يتساءل الممثل على الفور • وهل يمكن للأقنعة والصنادل الخشبية العالية الاغريقية أن تظهر على خشبة المسرح المعاصرة ؟ ان الممثل يرى في القناع دائماً عنصراً ذا دور ثانوي في المسرح • فالقناع بالنسبة له هو ما قد ساعد في زمن مضى على تمييز طبيعة الدور وتذليل الظروف المسرحية •

الا أنه سوف يأتي اليوم الذي يثير فيه ظهور الممثل دون قناع سخط الجمهور كما حدث ذلك عندما تجرأ الراقص (كارديل) على الظهور لأول مرة دون قناع في عصر لودفيغ الرابع عشر • ان الممثل المعاصر لا يريد أن يعترف حتى الآن بالقناع كرمز للمسرح مهما كلف الأمر • مثله في ذلك مثل الآخرين •

فقد قمت بمحاولة تفسير شخصية « دون جوان » وفق مبدأ مسرح القناع • بيد أن رجلا من الفن مثل الناقد (بينوا) لم يستطع أن يكتشف هذا القناع على وجه الممثل الذي قام بدور « دون جوان » • « ان موليير يحب « دون جوان » لأنه بطله • ومثل كل بطل من أبطاله فيه بعض من صورة موليير • فاذا ما وضعنا بدلا من هذا البطل شخصية ساتيرية ••• فان ذلك يعتبر مجرد خطأ ، ليس الا» •

هكذا يرى « بينوا » « دون جوان » عند موليير • انه يريد أن يراه كما

صوره كـل من تيرسـو دي موليـا ، وبايـرون ، وبوشـكين ، في صورة « زيـر نسـاء اشبيلة » ٠

ان « دون جوان » لدى تنقله من شاعر لآخر قد حافظ على سمته الأساسية الا أنه في الوقت نفسه كان يعكس طبائع الشعراء ، وبيئة البلدان ، ومعايير المجتمعات الأكثر تباينا ٠

لقد أغفل (بينوا) تماماً أن « دون جوان » لم يكن بالنسبة لموليير هدفـاً ، وانما كان وسيلة ٠

فقد كتب موليير « دون جوان » بعد أن أثار « طرطوف » عاصفة مـن الاحتجاج في معسكر رجال الدين والاعيان ٠ ولقد اتهمه أعداؤه بعدد مـن الجرائم العظيمـة وهرعوا لينزلوا بـــه العقاب المناسب ولم يستطع موليـــير أن يناضل ضد هذا الظلم الا بقوة سـلاحه ٠ فهو حتى يسخر من نفاق رجـال الدين ، ورياء الأعيان قد تمسك بـ « دون جوان » كما يتمسك الغريق بقشة ٠ لذلك نجد أن مشاهد وجملا وأوصافاً عديدة من أوصاف الشخصية المحورية مما يتعارض مع الطبيعة الأساسية للعمل الدرامي ، لم يضعها موليير في المسرحية الا بهدف الانتقام ممن أفسد عليــه نجاح « طرطوف » ٠ أن موليير لا يعرّض هـذا « القنّاص والقافـز والراقص والمتمـوي » للهزء والشتم ، لا ليجعـل منـه هدفاً لهجمات عنيفة ضد التكبر والزهو الكريهين على الشاعر ٠ بيد أن موليير ، في الوقت نفسه ، يعطي على لسان زير النساء ، ذلك الذي كان يسخر من ضيـق أفقه منذ قليل ، وصفاً عنيفاً للرياء والنفاق ــ هاتان الرذيلتان السائـدتان في ذلك العصر ٠ كذلك فانه لا ينبغي لنا أن نضرب صفحاً عن مأساة الشاعر العائلية التي جاءت في الوقت الذي منع فيه « طرطوف » من خشبة المسرح ٠ فلقد خانتـه زوجته ــ التي لم تكن جديرة بتقدير عبقريته وشعوره المخلص ــ مع أكثر أعدائه تفاهة ، وملك عليها لبها ثرثارو الصالونات لمجرد أنهم يفضلونه بمزية واحدة هي أنهم من أصل نبيل ٠ ان موليير ــ حتى قبل ذلك ــ لم يدخر وسعاً في السخرية

من الماركيزات المضحكة • وهو الآن ، انما يستحسم شخصية « دون جوان » لشن هجمات جديدة ضد أعدائه •

فمشهد القرويتين مثلا لم يكن يحتاج اليه موليير ليصف لنا « دون جوان » بقدر ما كان يلجأ اليه ليغرق أحزانه بعد أن حرم من سعادة الأسرة بسبب من « آكلي قلوب النساء » هؤلاء التافهون والأنانيون •

من الواضح اذن أن « دون جوان » بالنسبة لموليير ما هو الا دمية كان يحتاج اليها لتصفية حسابه مع أعدائه الذين لا حصر لهم • ان « دون جوان » بالنسبة لموليير ما هو الا حامل أقنعة • فتارة نراه وقد وضع قناعاً يصور فسق فارس بلاط « ملك الشمس » وكفره ومجونه وتصنعه ، وتارة أخرى نراه يضع قناع المؤلف الناصح • مرة يضع قناعاً محيقاً يضيق الخناق على المؤلف نفسه ، ومرة يضع قناعاً معذباً كان يضطر لوضعه في عروض البلاط المسرحية وأمام زوجته العاثرة •

ولا يقدم المؤلف لهذه الدمية المصرع الذي سوف يعكس صورة (عوة اشبيلية) الذي كان قد رآه عند الايطاليين الجوالين الا في ختام المسرحية •

ان أفضل مديح كان يمكن أن يحلم به مخرج « دون جوان » وفنان الديكور قد تلقياه من (بينوا) الذي أطلق على هذا العرض تعبير « هزلية شعبية أنيقة » •

فلقد كان مسرح القناع دائماً مسرح هزلية شعبية • وفكرة الفن التمثيلي التي تقوم على أساس تقديس القناع والاشارة والحركة انما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة الهزلية الشعبية •

ان تطبيق مبادىء الهزلية هو الحلم الذي يراود المشتغلين باصلاح المسرح المعاصر • الا أنه يخيل الى بعض المشككين ان السينما تقف حجر عثرة دون تطبيق هذه المبادىء • ففي كل مرة عندما يتطرق الحديث حول انبعاث الهزلية الشعبية يبرز أحدهم لينفي ضرورتها على خشبة المسرح ، وليرحب بالسينما ، ويطالب المسرح بتسخير هذه الأخيرة في خدمته •

ان أنصار السينما يعطون معبودة المدينة المعاصرة هذه أهمية كبيرة جد • فللسينما أهمية لا ريب فيها في مجال العلم ، اذ يمكنها أن تستخدم كجريدة مصورة (« أحداث اليوم ») وذلك بتصويرها للأحداث العيانية كالمظاهرات • ويعتقد البعض أنها يمكن أن تكون بديلا عن الرحلات (يا للهول !) • بيد أنه في كل الأحوال لايمكن للسينما أن تحتل مكانها على صعيد الفن حتى في ذلك المجال الذي تريد أن تلعب فيه دوراً ثانوياً • واذا ما كانت السينما تقترن باسم المسرح فما ذلك الا لأن المسرح ــ في مرحلة الولع الشديد بالطبيعية ــ كان يجتذب لخدمته كل ما يحتوي على عناصر الآلية • (لقد ضعف هذا الولع الى حد كبير في الوقت الحاضر) •

ان الانجذاب الى الطبيعية هو أحد الأسباب الأولى التي أدت الى النجاح غير العادي للسينما • هذا الانجذاب الذي شمل الجماهير العريضة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين •

فقد استبدلت بأحلام الرومنطيقية غير الواضحة عن الماضي الأطر الصارمة للتراجيديا الكلاسيكية • والرومنطيقية بدورها قد تراجعت أمام الدراما الطبيعية •

ورفع الطبيعيون شعار تصويره الحياة « كما هي عليه » فخلطوا بذلك بين مفهومين في الفن : مفهوم الفكرة • ومفهوم الشكل •

وبعد أخذ الطبيعيون على الكلاسيكيين والرومنطيقيين انجذابهم الى الشكل ، انهمكوا في تطوير هذا الأخير حتى النهاية ، وأحالوا الفن بذلك الى صورة فوتوغرافية •

ولقد جاءت الطاقة الكهربائية تساعد الطبيعيين ، ثم جاءت في أثرها السينما ــ هذه الوحدة المؤثرة بين الصورة والتكنيك •

وكان على الطبيعة ــ بعد أن أبعدت سلطة الخيال عن المسرح لتكون منطقية في سعيها ــ أن تبعد عنه أيضاً اللون ، أو على أقل تقدير ، قراءة الممثلين غير الطبيعية •

ولقد استحدثت السينما نجاح التطور المقبل للطبيعية ، فبعد أن استبدلت بالشاشة غير الملونة ألوان الملابس والديكورات ستغنت عن الكلمة .

ان السينما ، هذا الحلم الذي تحقق للناس الولوعين بالتصوير الفوتوغرافي للحياة انما هي مثال ساطع على الانجذاب الى الطبيعية .

الا أنه عندما تسخر هذه السينما ـ التي تكتسب أهمية لا ريب فيها في مجال العلم ـ لخدمة الفن . فانها تشعر بضآلة حيلتها ، وتحاول عبثا أن تربط صلتها بـ « الفن » . من هنا جاءت محاولتها في الابتعاد عن مبدأ الصورة الفوتوغرافية . انها تدرك ضرورة الحفاظ على القسم الأول من اسمها المزدوج « المسرح ـ السينما » . ولكن المسرح فن . والصورة الفوتوغرافية ليست فناً . ومع ذلك فان السينما تسعى الى الاتحاد بعناصر غريبة عنها وتحاول ادخال اللون والموسيقا والانشاد والغناء على عروضها .

وكما أنه ليس في استطاعة المسارح التي لا زالت تستثبت الدراما الطبيعية والأدب الدرامي من أجل القراءة الحد من نمو المسرحيات غير الطبيعية الأصلية ، كذلك فان السينما لا تستطيع أن تقف في وجه انبعاث الهزلية الشعبية .

ويحيل البعض أنه لن يكون للهزلية الشعبية وجود في عصر السينما ، الا أن هذا ما يحيل لهم . ذلك أن الهزلية الشعبية خالدة . وأبطالها خالدون وهؤلاء انما يغيبون من حياتهم ليظهروا في صور جديدة . فلقد ظهر أبطال (أتيلان) الاغريقيون ، و (ماك) المجدوب ، و (وبابوس) العبيط مرة ثانية بعد انقضاء مائتي سنة متمثلين في شخصيتي (أرليكن) و (سطلون) هاتين الشخصيتين الرئيسيتين في الهزلية الشعبية للحقبة الأخيرة من عصر النهضة (Commedia de Il'arte) حيث لم يكن الجمهور يسمع من الكلمات بقدر ما كان يرى من ضربات العصي ، والقفزات الرشيقة ، ومختلف المكاهدات التي هي من خصائص المسرح .

ان الهزلية الشعبية لا تموت . واذا كانت قد أبعدت معادوها الى حين عن

خشبات المسارح ، فاننا نعرف تماماً أنها لا تزال محصورة في سطور مخطوطات الكتّاب الحقيقيين للمسرح ٠

فقد صور موليير ، ممثل فرنسا الكوميدي العظيم ، وفي الوقت نفسه كبير مسلّي ملك الشمس ، صوّر في كوميدياته ــ الباليهات ما كان قد رآه منذ نعومة أظافره في هزليات غوتيه ــ غارغيل ورميليه الشهيرين تيور لوبين ، وغرو غليوم ، وفي غيرها من الهزليات الشعبية التي كانت منتشرة آنذاك في ساحة سوق سان ــ جرمان ٠

كانت الدمى آنذاك تروّح عن الجمهور ٠ وفضلا عن ذلك فان الكسي فيسيلوفسكي يقول : « ان مسرح المرائس المتواضع ، استناداً الى القلة المتبقية من المسرحيات والشهادات العديدة للمعاصرين ، قد تميز بجرأة كبيرة في شن هجماته ضد اخفاقات فرنسا السياسية ، ودسائس البلاط القذرة ، وظواهر الحياة الاجتماعية المشوهة ، والتجزئة الطائفية ، وفساد الأعيان ، والروح التجارية ٠٠ ثم أضاف يقول . « لقد كانت الدمى الهزلية تسخر من ذلك كله آنذاك » ٠

لقد استلهم موليير من سوق سان ــ جرمان قدرته الهائلة على التعرية ، تلك القدرة التي سوف تواجهها السلطة والأعيان فيما بعد ٠

ففي سوق سان ــ جرمان ذاك رأى موليير كيف كان يؤدي « الفارس » الشعبي بمرح كبير تحت الظلّات القببية ٠ وكيف كان يستحوذ (المشعوذ) و (البهلوان) و (منصوب الملاّت) الجوالون على اهتمام حشد كبير من الجمهور ٠

لقد تعلّم موليير على أيدي الفرق الايطالية الجوالة ٠ فلقد وقع على شخصية « طرطوف » في كوميديات « أرتينيو » ، واستعار شخصية اسقاناريل من العروض الايطالية نفسها كما أن موليير قد استخدم من أجل « المريض بالوهم » و « السيد بورسونياك » عدداً كبيراً من سيناريوهات الهزلية الشعبية حيث يصل عن طريقها الى شخصية الطبيب الطائر أرليكين وغيرها من الشخصيات ٠

لقد أبعدت مبادىء الهزلية الشعبية عن المسرح ، الا أنها وجدت لنفسها ملجأ

في الكاباريه الفرنسية ، والأوبريت الألمانية ، والموزيك هول الانكليزية ، وفي المنوعات العالمية •

ويعتبر بيان « الأرضيات العليا » لفولتسوغين من حيث الجوهر دفاعاً عن مبادىء الهزلية الشعبية • فهو يعلن أنه لا ينبغي أبداً الاستخفاف بأهمية فن المنوعات وذلك أن جذوره بعيدة في أعماق عصرنا ، ولأن من العبث أن نعتبره « فساداً عابراً للذوق » •

ويتابع مؤلف البيان فيقول : اننا نؤثر المنوعات على جميع المسارح الكبيرة بمسرحياتها وأحداثها البائسة ثقيلة الظل و لمزوّقة ، التي تستغرق المساء كله • وليس سبب ذلك أبداً في أن روحنا قد انحطت كما يدعي بعض الدجالين ومتملقي الماضي • بل لأننا نتوخى الايجاز والعمق ، والوضوح صفوة القول •

لقد ضاعفت المكتشفات العظيمة ومختلف الانقلابات في روح وتكنيك عصرنا من سرعة النبض العلمي • لذلك ينقصنا الزمن ، ونتوخى الايجاز والدقة في كل شيء • اننا نضع الايجاز والوضوح والعمق والبحث عن الأحجام الكبيرة دائماً وفي كل شيء ، مقابل الانحطاط في الفن الذي من علائمه الغموض والمبالغة في اظهار التفاصيل •

وليس حقاً أننا لا نقوى على الضحك • صحيح أنه ليس من صفاتنا أن نضحك ضحكاً أبله لا معنى له ، الا أننا بالمقابل نعرف الضحك المقتضب الرشيق للانسان المهذب الذي تعلم كيف ينظر الى الأشياء في العمق •

العمق ، وخلاصة القول ، والايجاز ، والتضاد ! لم يمض زمن طويل على بيرو الشاحب طويل لساقين الذي كان يظهر فوق خشبة المسرح ، ويدرك الجمهور من حركاته المأساةالأبدية الصامتة للانسانية المعذبة،ولقد كانت تنطلق، في اثر ذلك، الارليكينية النشيطة المنعشة لتقلب التراجيديا الى كوميديا ، والأغنية العاطفية الى ساتيرا •

وتجد في ذلك البيان أيضاً دفاعاً عن الغروتسك ـ هذا الأسلوب المحبب للهزلية الشعبية ٠

« يطلق تعبير الغروتسك (كلمة ايطالية Grotesco) على النوع الكوميدي الخط في الأدب والموسيقا والفنون الكلاسيكية ٠ وهو من حيث الجوهر عبارة عن خلق فكهي غريب وشاذ يربط بين أكثر المفاهيم تبايناً دون نسبية ملحوظة ذلك أنه اذ يهمل الجزئيات ويعمل وفق قوانينه الخاصة ، يستأثر دائماً بما يتوافق وعلاقته الهيجة والساخرة ـ المتقلبة بالحياة » ٠

هذا هو الأسلوب الذي يفتح أمام الفنان المبدع أروع الآفاق ٠ فنقل كل شيء هو أنا ، وعلاقتي الخاصة بالعالم ٠ وكل ما أتناوله مادة لفني لا يتطابق مع حقيقة الواقع ، بل مع حقيقة نزوتي الفنية ٠ « فالفن لا يستطيع تصوير الواقع بكل زخمه ، أي عكس التصورات وتغيرها في الزمن ٠ انه يفكك الواقع مصوراً اياه تارة في أشكال فراغية ، وتارة أخرى في أشكال زمنية ٠ ولهذا يتوقف الفن إما على التصور ، أو على تغير التصورات . في الحالة الأولى تنشأ أشكال الفن الفراغية وفي الحالة الثانية أشكال الفن الزمنية ٠

ان في استحالة عكس الواقع بكل زخمه يكمن مبدأ التصوير البسيط للواقع ، وعلى سبيل المثال ، مبدأ الأسلبة بشكل خاص » ٠

فمبدأ الأسلبة اذن لا يزال يأخذ في الاعتبار شيئاً من القرب من الحقيقة ، ونتيجة لذلك يظهر المؤسلب محللا من الطراز الأول (كوزمين ، بيليس) ٠

كما أن تعبير « التصوير البسيط » قد يفهم على أنه افتقار للواقع اذ يبدو وكأن زخم هذا الواقع قد توارى بمبدأ ٠

بيد أن الغروتسك الذي هو مرحلة ثانية في طريق الأسلبة قادر على قطع كل صلة له بالتحليل ٠ ان أسلوبه هو أسلوب تركيبي صارم ٠ وهو اذ يهمل مختلف الترهات انما يخلق عن طريق « بعد شرطي عن الحقيقة » الحياة بكل زخمها ٠

وهكذا تزول الأسئلة عن طريق التجريب الفني الى كل نموذجي موحـــد للحياة ٠

والغروتسك لا يعترف بما هو سافل محض أو سام محض انه يخلط عن قصد بين مختلف المتضادات ليجمعها بشدوده الخاص حادة وعنيفة فعند هوفمان، مثلا ، تتناول الأشباح دواء معدة فتتحول شجيرة بزنابقها ذات اللون الناري الى رداء ليندخورست المبرقش كذلك فان الطالب أنسيلموس يدخل في قنينة زجاجية٠

وعند تيرسو دي موليا يعقب مونولوج البطل ، ذلك المونولوج الذي جعل المتفرج يحس وكأن ألحان الأرغن الكاثوليكي على وفاق مهيب حافل ، يعقبـــه مونولوج كراسيورو * ذو النزعة الكوميدية ليزيل في لمح البصر تلك الابتسامـة الكئيبة التي ارتسمت على وجه المتفرج منذ قليل ، مرغماً اياه على الضحك مثل بربري فظ من العصور الوسطى ٠

ولنتصور أن موكباً جنائزياً يسير في الشارع في يوم خريفي ممطر ٠ اننا سوف نحس طبعاً بالفاجعة العظيمةمن الأوضاع الجسمانيةللسائرين خلفالجنازة٠ ولكن لنتصور الآن أن الريح قد اقتلعت قبعة أحدهم وأخذت تتقاذفها من حفرة الى حفرة في حين أن هذا الأخير كان ينحني لالتقاطها ٠ ان كل قفزة لهـذا السيد المفرط في التأدب الساعي وراء قبعته سوف تكسب جسمه ، والحالة هذه ، شكلا كوميدياً من شأنـه أن يحيل حركـة الموكب الجنائزي فجأة ، وبقدرة قادر ، الى حركة مرحة ٠

ليتنا نبلغ مثل هذا التأثير على خشبة المسرح !

« التضاد » ٠ ولكن هل الغروتسك مجرد وسيلة لخلق التضاد أو تقويته ؟! الا يكون الغروتسك هدفاً بحد ذاته ؟ كما نجد ذلك في الطراز القوطي مثـلا ٠ فقد كان برج لأجراس الشامخ يعبر عن حماس المصلي ، في الوقت الذي تدفعنا

* شخصية كوميدية في المسرح الاسباني

تتوءات أقسامه المزدانة بأشكال مشوهة ومرعبة الى التفكير بالجحيم وبالنزعات الشهوانية الملحدة ، وتشويهات الحية ، وكل ما من شأنه الحفاظ على تفوق النفحات المثالية •

وكما كان يتساوى في الطراز القوطي بصورة مذهلة « الايجابي بالسلبي والسماوي بالأرضي ، والجميل بالقبيح ، كذلك لا يسمح الغروتسك لدى عملية تجميل القبيح في أن ينقلب الجمال الى شيء عاطفي (وبالمعنى الشللري) أن من خصائص الغروتسك معالجة البيئة بطريقة مختلفة •

انه يعمق البيئة الى الحد الذي تكف عنده هذه الأخيرة عن أن تبدو شيئاً طبيعياً •

في الحياة ، فضلا عما نرى ، يوجد مجال هائل غير مكتشف والغروتسك اذ يدرس الشيء غير الطبيعي ، يربط المتناقضات في تركيب واحد ، ويخلق لوحة شاذة تدفع المتفرج الى حل لغز ما لا يدرك كنهه •

لقد استطاع كل من آ • بدوك (« المجهولة » في الفصين الاول والثالث) و ف • سولوغوب (« فانكا ـ المفتاح وصيف جيان ») و ف • فيديكيند (« روح الارض » و « صندوق باندورا » و « يقظة اربيع ») أن يتمسكوا باطار الدراما الواقعية ، وفي الوقت نفسه أن يعالجوا البيئة بطريقة مختلفة • ولقد ساعدهم في ذلك الغروتسك الذي أتاح لهم امكانية بلوغ تأثير غير مألوف في مجال الدراما الواقعية •

ان واقعية هؤلاء المؤلفين الدراميين في المسرحيات المذكورة قد أدت بالمتفرج الى علاقة مزدوجة بما يجري على خشبة المسرح •

أفليست مهمة الغروتسك أن يضع المتفرج في مثل هذه الحالة من الازدواجية من حيث علاقته بالفعل المسرحي المغيّر لحركته بلمسات متضادة •

ان الشيء الجوهري في استخدام الغروتسك هو سعي الفنان الدائم الى دفع

المتصرح من مستوى قد بلغه قبل لحظة الى مستوى آخر لم يكن يتوقعه ·

« يطلق تعبير الغروتسك على النوع الكوميدي الفظ في الادب والموسيقـا والفنون البلاستيكية » لماذا « كوميدي فظ ؟ » وهـل الغروتسك نوع كوميدي فقط ؟

ان أكثر ظواهر الطبيعة تبايناً قد ارتبطت فيما بينها بصورة تركيبية،دون أية سببية ملحوظة ، والامر نفسه نجده في خلق المبدعين الكلاسيين · غير ان الغروتسك لا يكون كوميدياً فقط كما عرّفه فلوغـل في كتاب . تاريخ النوع الغروتسك الكوميدي بل تراجيدياً أيضا ، الأمر الذي نجده في لوحات (غويا) ، وقصص (ادغار بو) المرعبة ، وطبعا عند (هوفمان) ·

ولقد استخدم (بلوك) الغروتسك في روح هؤلاء المعلمين الكبار في دراساته الشعرية ·

مرحبا أيها العالم ! ها أنت ذا معي
من جديد !
روحك توام لي منذ القدم
أنا منطلق الى نافذتك الذهبية
لاتنفس ربيعك · (١)

هكذا يهتف أرليكين لسماء بطرسبورغ الباردة ، المرصعة بالنجوم ويقفز من النافذة ، ولكن ·· « ما الفضاء الممتد وراء النافذة الا رسماً على ورق » · ويصرخ المهرج الجريح الذي قذف بنفسه عبر الأضواء الأمامية فارتمى جسمه واعترته التشنجات ، يصرخ أمام الجمهور بأنه ينزف عصيراً من التوت البري ·

لقد اتحدت الزخرفة التي ادخلها عصر النهضة في القرن الخامس عشر ، والتي عثر على نماذجها تحت الارض في ربوع وقصور روما القديمة هذه الزخرفة

(١) الهرلية المشمسية ·

اتخذت شكل تشابك تناظري لنباتات ، وصور وحوش خيالية ، وساتيرات ، وكنتافيرات ، الى آخر ما هنالك من مخلوقات ميثولوجية وأقنعة ، وضفائر زهور ، وطيور ، وحشرات ، وأسلحة وآنية ٠٠٠ كانت قد نفذت كلها بطريقة الأسلبة ٠

أفلا يكون هذا الذي انعكس في التجديد المسرحي للشخصيات في بانتوميم « وشاح كولومبينا » لشنتسلر ــ وآبرتوتو عند سابونوف هو الغروتسك بمعناه الحقيقي ؟ ٠

لقد احتاج سا ونوف لكي يخلق الغروتسك المسرحي الى أن يحول حيمولو الى ببغاء ٠ وذلك بتسريح شعره المستعار ــ من الخلف الى الأمام بصورة حادة وعنيفة حتى يشبه شكل الريش ، ثم عكف نهايتي « الفراك » على هيئة ذنب ٠

في مسرحية « مشاهد من عصر الفروسية » لبوشكين ، تضرب قوائم الجياد بالمناجل فيسقط بعضها جريحا ،ويجن جنون البعض الآخر ٠ طبعا ، من المستبعد أن بوشكين ــ الذي دعى بشكل خاص الى الاهتمـــام بـ « القدماء وأقنعتهـم التراجيدية ، وازدواجية الشخصية » ــ قد فكر أنه سوف تساق الى خشبة المسرح لدى أداء مسرحيته جياد حقيقية مدربة على السقوط والجنون ٠

يبدو أن بوشكين بتقديمه مثل تلك الملاحظة قد أدرك مسبقاً أن ممثـل القرن العشرين سوف يمتطي على خشبة المسرح صهوة حصان خشبي كما حدث هذا في انشودة ادم دي لا ال الرعوية « روبين وماريون » ، وفي مسرحية « الأمير المسحور » لزتومسكو روبوروفسكي حيث يعطي أشخاص بجلال تنتهي برؤوس جياد مصنوعة من الورق المعجون ٠

ولقد استطاع الأمير وحاشيته القيام ، على صهوة هذه الجياد ، برحلتهم الطويلة ٠ فقد ثنى فنان الديكور رقاب الجياد ، وجعلها على شكل قوس شديد الانحدار ٠ ثم غرس في رؤوسها رياش نعام هائلة الحجم بحيث لم يبق الا أن تثنى الأرجل لترى أمامنا جياداً رشيقة تقف على قوائمها الخلفية بصورة جميلة ٠

وفي المسرحية نفسها ، عندما يعلم الأمير الشاب العائد من رحلته بموت أبيه ، يتوج الأمير ملكاً اذ يضع أعيان القصر على رأسه شعراً مستعاراً وخطه الشيب ، ويربطون اليه لحية شيباء طويلة . ان الأمير الشاب يتحول على مرأى من الجمهور الى شبح وقور بطريقة تتناسب مع ملك في مملكة أسطورية .

أما في اللوحة الأولى من عرض مسرحية « الهرلية الشعبية » للملوك فقد امتدت بمحاذاة الأضواء الأمامية منصدة غطيت حتى الأرض بقماش أسود ، وجلس خلفها « المتصوفون » بحيث لا ترى منهم الا القسم العلوي من أجسامهم. واذ يحتشمون لدى القاء احدى الجمل ويطرقون برؤوسهم ترتسم أمامنا وراء المنصدة لوحة تماثيل نصفية بلا رؤوس ولا أذرع ، وتبدو لنا الأجسام وكأنها اقتطعت من ورق مقوى رسمت عليه بالفحم والطباشير ، بصورة رديئة ، سترات وصدور وقمصان ، وقبات ، وأكمام ، وأسورة . فقد دست أذرع الممثلين في ثغرات ظهرت وكأنها محفورة في التماثيل الكرتونية المتصلبة ، أما رؤوسهم فبدت وكأنها مستندة الى قبات كرتونية .

ودمية (هوفمان) كانت تشكو من أن في داخلها يوجد بدلا من القلب معمل للساعات .

ان عامل الاستبدال في الغروتسك المسرحي يكتسب ، كما هو الحال عند هوفمان ، أهمية كبيرة . ونجد الأمر نفسه عند (جاك كارلو) .

فهوفمان يكتب عن هذا الرسام المدهش أنه « حتى في رسومه المأخوذة من الحياة (المواكب والحروب) توجد سمة فريدة من نوعها تنبض بالحياة وتضفي على أشكاله ومجموعاته ميزة مألوفة ـ غريبة . ان شخصيات كارلو المضحكة تكشف لنا تحت ستار الغروتسك عن « تلميحات سرية » .

ويقوم فن الغروتسك على أساس نضال المضمون والشكل ويسعى في ذلك الى اخضاع السيكولوجيا الى المهمة التزيينية . لذا فاننا نجد أن الجانب التزييني

يكتسب أهمية في المسارح التي ساد فيها الغروتسك (المسرح الياباني) • ولم يكن الطابع التزييني يقتصر على الاثاث وشكل حشبة المسرح وبسائـــه فحسب ، ل قد تعداها أيضاالى ايماءات المثلين واشاراتهم وحركاتهم وأوضاعهم • ولهذا السبب نجد أن أسلوب الغروتشك ينطوي على عناصر الرقص، ذلك أنه من طريق الرقص وحده يمكن اخضاع الخطط الغروتسكية للمهمة التزيينية • وليس عبثاً أن اليونان القديم كان يبحث عن الرقص في كل حركة ايقاعية حتى في المشي • كما أنه ليس من العبث أيضاً أن تذكرنا حركة جسم الياباني الذي يقدم وردة لحبيبته على حشبة المسرح ، بسيدة ترقص (الكادريل) الياباني • وذلك بتمايل قسمه العلوي ، وانحناءاته الرشيقة ، وامالة رأسه ، وحركة يده الانيقـــة الى اليمين واليسار •

« ألا يستطيع الجسم بخطوطه وانسجام حركاتـــه أن يغني تماماً مثـــل الصوت ؟ » عندما نجيب على هذا السؤال (من « المجهولة » لبلوك) بنعم ، وعندما ينتصر في فن الغروتسك ــ اي في نضال الشكل والمضمون ــ الاول منهما ، عند ذلك يصبح الغروتسك روحاً لخشبة المسرح •

يجب أن نجد الاداء الخيالي في البحث عن تفرده الخاص ، وأن تجد المفرح أيضاً في التراجيديا والكوميديا معاً ، والشيطانـــي في السخرية العميقـــة ، والتراجيديا في المألوف ، وأن نسعى الى تحقيق البعد الشرطي عن الحقيقة ، والى التحول ، والاستبدال ، والتلميح ، وكتب الماملمية الهزيلة في الرومنطقية ، كما نسعى الى تحقيق التنافر الذي يسمو الى مرتبة الجميل المنسجم ، والى تذليل البيئة في البيئة •

□ ■ □



كاتب القصة

هنري سيتون: ولد في غرب انجلترا وتعلم في مدرسة القديس ادوارد وفي كوينزكولدج باكسفورد ، وبعد تخرجه في الجامعة سافر الى افريقيا ضمن بعثة الحكم الاستعماري حيث خدم من سنة ١٩١٤ الى سنة ١٩٢٤ ، عمل بعدها في الهند مدة ثلاث سنوات حيث تقاعد وعاد الى موطنه ليشغل نفسه في السعي لتطوير انظمة ادارة السجون .

وتصور هذه القصة احدى التجارب الكثيرة التي وقعت مع الكاتب خلال خدمته في افريقيا والتي يتضمنها كتابه الذي نشر باسم : Lion in the Morning

في وادي الرّفت الكبير بافريقيا الى الشمال من بحيرة بارنكو ، تمتد أراض واسعة مهجورة يكثر فيها أجمل ما رأيت من المناظر الطبيعية الخلابة ، سهول بركانية مترامية الاطراف مرصعة هنا وهناك بالتلال الصغيرة المخروطية الشكل كالاهرام ، والحرارة فيها بدرجة لا يصدقها عقل وتبدو مجاري الانهار المملوءة بالرمل أماكن لاتدعو الى الاستيطان غير أنها لا تخلو من مناطق فيها بعض اثار انسان صبور أو حيوان أوفيها بئر ماء، والواقع أن قبائل السوك التي تقطن هذه السهول غنية جدا بالمواشي .

وتضطلع بادارة هذه القبائل حاضرة تسمى كارنت تقع على تلال كاماسيا التي تبعد نحوا من أربعين ميلا عن أقرب نقطة منهم ، وهنا في هذه الحاضرة كان أول لقاء لي بأفراد من هذه القبائل ، انه لقاء اتسمت بدايته بالمأساة أما نهايته فقد اتسمت ٠٠٠٠ أترك ذلك لرأيك ٠

ففي أحد الايام بعد الظهر ، بينما كنت في الطريق المؤدي الى مكتبي تقدم نحوي بخطى حثيثة العمدة أكانيشوم يصحبه رجل كبير وسبعة شبان ، ولم يكن لدي اخطار مسبق بقدومهم وكان من النادر جدا أن يخرج أحد زعماء السوك من منطقته ويتمنطق كل واحد من هؤلاء القادمين بزنار ويضع خلخالا من نحاس وأساور أما آذانهم وأنوفهم وشفاههم فقد كانت مشقوقة تربط فيها حلية من مادة القرن أو العاج وكانت شعور الشبان مرتدة الى الخلف ومتلاصقة الخيوط بخلاف أكانيشوم والرجلين الآخرين اللذين كان شعراهما منسوجين على شكل درع ومسدلين الى نصف ظهريهما ويتخللهما مقدار كبير من شعر أجدادهما وعند قاعدة الدرع المكون من الشعر يوجد جيب مبتكر بمنتهى المكر يخفون فيه كيسا من النشوق ـ السعوط ـ وقطعة من المرايا وبعض التعاويذ ٠

ودخل هذا الرهط على شكل طابور الى غرفتي واصطفوا أمام مكتبي فرحبت بهم ومددت يدي الى العمدة فامسك بها بكلتي يديه وضغط عليها بلطف ولمدة طويلة ، وكأنما ذلك رمز للحماية لا يفلتها الا على مضض وكان وجهه وقورا عليه مسحة من القلق ٠ وشرع يقول : اذا ساءت الامور فاننا لا نخفيها ، بل نأتي اليك ٠

فقلت : اذن ثمة أمر سيء ؟

قال : حدثت مشكلة كبيرة قبل سنة أو أكثر بين أسرة لاوولا هنا كان من جرائها المرض والحزن والاسى فقد صار المولود الاول لكثير من العرائس يولد ميتا ، وكان ذلك من فعل ماما ملنكوا وهي قابلة ـ ومولدة وطبيبة ساحرة ـ

فقلت . ولكن لا بأس من العلاج بالطب السحـري • فهز أكانيشوم رأسه قائـلا هذا ما كنا نعتقده بيد اننا الان نعرف أن تماويدها وسحرها فيه شر وسوء • قلت : حسنا ، وهل تريد أن تُحاكمَ هذه المـرأة أمام القضاء بتهمة السحـر ؟؟ لا بأس في هذه الحال من اثبات ، فأخذ أكانيشوم يتلمس في جيبه الذي في درع الشعر الى أن أخرج كيس النشوق فاعتقدت أنه يفعل ذلك ليكسب وقتا يفكر فيه ثم قال : ها هو الاثبات لاوولا نفسه هو الدليل على جرمها •

وتقدم لاوولا ، وهو رجل قليل الحجم صدره وبطنه مغطاة صف فوق صف من القروح والعقد مما يدل على انه توالت عليه المشاكل . عقله راجـح وصوته أجش • وقـال كنت ماما ملكوا قابلـة ذات خبرة طويلة وكان اجـرها بقرة واحدة حسب التقليد وقبل سنتين أو نحوهما أصرت على أن يرفع أجرها الى بقرتين غير أن هذا الطلب لم يحظ بالقبول • ومنذ ذلك الوقت مع الاسف الشديد والحزن العميق ، يولد المولود الاول لكل امرأة ميتا ، وأخذ الشك يتصاعـد بالتدريج بانماما ملكنوا تستعمل تماويذ شريرة •

وقبل تسعة شهور (قال للعمدة) شعرت ابنة لاوولا بأنها ستضع مولودها البكر • وذهب لاوولا دون أن يحفل بالتقاليد المرعية ودفع سرا بقرتين الى ماما ملكنوا ، وقبل قراءة الاسبوعين رزق بحفيد سالما معافى •

وهذا يعتبر بالنسبة الى الاولاد برهانا لا منازعة فيه على أن ماماملكنوا تشكل خطرا على أسرته فقد جلب جشعها وطمعها الموت والاسى وقد استهم الناس الفزع طوال أيامها التي تلت •

فقلت للعمدة : اذن جئت الي لكي أعطيك تفويضا بالقبض عليها ؟ قال لا لا لقد ماتت تربص لها لاوولا وهؤلاء الابطال وطاردوها الى سلسلة صخور على الجبل وقذفوها بحجارة كثيرة حتى سقطت من على سلسلة الصخور الى حيث تموت • وهذه هي طريقتنا في معالجة أعمال السحر ونحن نعلم انه ممنوعة ولهذا جئت بهؤلاء الابطال كي يمثلوا أمامك •

هذه قضية ليست معقدة وليس فيها ملابسات وأنا كقاض في محكمة البداية قمت باجراء التحقيقات الاولية وارتفعت التهمة الى الجريمة فحولت الرجال الثمانية الى المحكمة العليا لمحاكمتهم في الدورة المقبلة والتي عقدت بعد ذلك بوقت قليل في الناقورة على بعد بضع مئات من الاميال في الجبال التي تعلو كثيرا عن سهول السوك ٠

وهناك تمت تبرئة المتهمين من قبل القاضي على أساس انهم وقعوا في هذه المخاطرة دفاعا عن النفس وطبقا لذلك أطلق سراحهم وعادوا الى منطقة السوك ، بيد أن الامر لم ينته عند هذا الحد ٠ فبعد وقت قصير من اعلان هذا القرار على الناس قمت برحلة الى منطقة السوك وفي اليوم الثالث لخروجي وصلت الى نيساج وهي مركز تجاري صغير وسط تلك البلاد ونصبت خيمتي تحت أشجار كبيرة ذات أغصان مورقة تنمو على ضفتي النهر كما نصبت خيمة كوك وخيام الحمالين والحراس بترتيب أنيق ٠ كان ذلك بعد منتصف الليل وكان كل شيء ساكنا هادئا عدا لهب لاسع ينبعث من أمواج الحر التي تجتاح السهول ٠

وعلى حين غرة ارتفع صوت ايقاعي من بعيد ثم أخذ يعلو ويعلو ، وسمعت طنين آلاف من الخلاخيل – جمع خلخال – ورأيتهم قادمين عبر السهل على شكل قوس نصف دائري يهزجون ويقفزون ثلاث خطوات للامام وخطوة للخلف دروعهم تتماوج وحرابهم تلمع ٠ أما وجوههم وأجسامهم فقد كانت مطلية بالطين الابيض وكان يبدو للناظر اليهم انهم سرية جنود من الجن يرقصون في وضح النهار ٠ وشكلوا حوالي دائرة وبصوت واحد عظيم وضعوا حرابهم على الارض وجلسوا متربعين ٠ واقترب لعمدة أكتيشوم مني ورحب بي وقدم هدية عبارة عن ثور وعدة أكواب من الحليب – كل شيء عندهم رائع ، السلام مخيم والمواشي مزدهرة وليس ثمة الا مشكلة واحدة ٠

قلت : وما هي تلك المشكلة ؟ وراح أكتيشوم يحدثني بأسى – انها مسألة

تتعلق بقضية ماما ملكنوا الساحرة ثم توقف عن الكلام قليلا ريثما يتناول عض الشوق من جيبه وبعد ذلك استطرد يقول . لقد حكم في تلك القضية بالعدل ولم يكن ثمة حكم أعدل من ذلك ، الا أنه عندما عاد رجالي الى منازلهم اثر انتهاء المحاكمة في الدقورة اتضح لنا أن القاضي كان مستاء فسألته : وما الذي أساءه

وتنفس العمدة نفسا عميقا ثم قال · يابوانا ، كان ذلك كما يلي · لقد سُحر لاوولا· نه يقول بأن القاضي سحره ، فما أن انتهت المحاكمة حتى أصيب لاوولا بالصمم لقد انتزع القاضي السمع من أذنيه ولدى لاوولا اثبات على ذلك قل له أن يخبرك به ·

فتقدم لاوولا وهو يبدو متأثرا جدا بما جرى له ولقد كان فعلا كذلك ففي ذلك المحيط البدائي يعتبر السمع ذا أهمية بالغة ، وبينما هو يراقب ما يعتريه عندما يقاطع العمدة الكلام وقد كان مقتنعا ايما قناعة بأن لدى القاضي القوة والرغبة في أن يسحره لان القاضي كما قال يلبس شعرا من شعر أجداده ويمسك في يده بريشة من ريش الاوز يغمسها في دواة وعندما يكتب على الورق تكون كتابته بلون الدم ، ثم نظر الي باممان وقال : ماذا افهم من هذا ؟ ريش ودم ··· دلالات رئيسية للسحر ·

وكن عبثا أن أفهمه بأن الشعر المستعار مصنوع من الحرير وأن ريش الاوز أقلام حبر حديثة ، وان استعمال الحبر الاحمر في سجلات المحكمة هو من خصائص القاضي في المحاكم العليا ·

وعملت قصارى جهدي وكان العمدة يساعدني في الصراخ في اذن لاوولا الا أن الاخير كان يهز رأسه ويفرك أذنيه ثم يبصق على الارض ·

وبعد ذلك التفت الى أكابيشوم واحد يكلمه بلطف وبسرعة متناهية ، وهو يقضم أصابعه تأكيدا لما يقول ، وبعد أن انتهى من قوله سقط على كعبيه ومد يديه

بحماس بينما العمدة يترجم : ـ يطلب منك أن تكتب الى القاضي ترجوه أن يزيل السحر ويعيد له سمعه وان كن لنمال اهمية في ذلك فهو مستعد للدفع.

فقلت : أخبره بأنه مخطىء في هذا كليا وانه يجب أن يعلم بأن العدالة شيء لا يمكن أن يشترى ·

وكان جواب لاوولا ينم عن فزع شديد يشوبه القلق ثم قال بايجاز انا لا أطلب العدالة ، كل ما أريده هو أن يعاد لي سمعي ·

ويتضمن قوله هذا انني غبي ولقد ادهشني فجأة أنه كان على حق فمـــي البدية الدرامية للاجتماع بهم وفي هـــذه الملازمـــة المستمرة لروح الشر شردت افكاري الذكية وتاهت فطنتي ثم لاح لي الان وعلى حين غرة أن كربةلاوولا وما يعاني منه قد يكون ناجما عن تراكم مادة الشمع على طبلتي اذنيه بسبب طبيعي وهو العرق العظيم في درجة الحرارة التي صادفها لاول مرة في حياته بين النحر العظيم في سهول السوك و لبرد الشديد في مرتفعات الماقورة حيث مثل للمحاكمة·

وتغيرت نظراتي الان ـ ربما رقة قلب مجانية ـ وأحس لاوولا بهذا التغير وأخذت عيناه السوداوان تحتسيان النظر الي بشيء من الشعور والصبر وضاعت ثقته بي ·

وأدركت ان علي أن أفعل شيئ أستعيد به ثقته ولم أكن لاكسب ثقته لو جعلته يشك في طبه بأنه مسحور وكان أكنيشوم أيضا يلحظني بشيء من الشك ، وعندئذ وقفت وقلت : أخبر لاوولا انني أشعر معه واذا هو بقي عندي بعد أن يخرج الجميع فسوف أعيد السمع الى أذنيه ·

وقوبل هذا القول بالهتاف والتهليل وقفز الابطال وأدوا التحية بينمـــا جلاجلهم تجلجل وحرابهم ودروعهم ترتفع وبحركة منتظمة شرعوا في الخروج،

ورفع كبارهم أيديهم بالتحية وانصرفوا ، أما العمدة فأخذ ينظر الى السماء حيث كانت طيور أبوسمن تحوم فوق رأسه وقال لي : أتستطيع أن تفعل ذلك ؟ قلت نعم ، اذا سمح لي لاوولا ٠ قال اذن سأتركه معك وسوف أحضر مرة أخرى عندما تغيب الشمس ٠

وكان في صندوق الطعام الذي معي قليل من زيت الزيتون وفي علبة الادوية ابرة وقد أخضع لاوولا نفسه الي لاعالجه وكأنه طفل وديع وتم كل شيء بنجاح٠

وخيم الظلام وكان موقد النار في المعسكر يتأجج عندما جاء العمدة ومعه خشبة جلس عليها الى جانبي ٠ قلت له : يا أكانيشوم كان من الخطأ أن تعزو قوة السحر الى قاض في المحكمة العليا ٠

قال : نعم يابوانا ٠ قلت : كان اهتمام القاضي في العدالة ضمن اطار القانون وحسب وانه لنفس القانون يطبق على الواحد وعلى الجميع ٠ قال نعم يابوانا ٠ قلت : عليك أن تجعل هذا معلوما لدى كل أفراد قبائلك ٠

قال : سأفعل ذلك ٠

قلت : وسوف يصدقونك ٠

ثم مال الي وعيناه تلمعان في ضوء موقد المعسكر ، وحدقتا بعيني بذلك الاحترام والخشوع الذي يكون عادة نحو طبيب ساحر وقال ٠ لن يكون ذلك صعبا عني مهما كان كن على ثقة واطمئن ، يابوانا سوف أقنع قبائلي أن السحر لم يكن من فعل القاضي ٠

□ ■ □

هـ . كومبس

الفكرة الشعريّة

ترجمة : أحمد العلي

ان أساس ما نسعى اليه في بحثنا هذا هو أن نميز بين وجود الفكرة في الشعر بوصفها فعالية تساعدنا في صياغة التعبير الشعري بأكمله وبين وجود الأفكار او المفاهيم باعتبارها غايات أو شبه‌غايات في حد ذاتها وذلك لكي نبيّن أن الشاعر الذي يتناول أفكاراً ليس بالضرورة شاعراً يمتلك فكراً شعرياً قوياً ، ولكي نشير ايضا الى أن ما نفهمه من الفكرة الشعرية في أحسن حالاتها هو اندماج انفعالاتنا وتصوراتنا الحسية *

ان أي نوع من الكتابة يتطلب في الحقيقة شيئاً من التفكير وانه من غير الممكن ان نكتب أبسط الجمل دون أن نفكر ، لا أن التفكير الذي يهمنا ، بغض النظر عن الاعتبارات النفعية والاجتماعية (مثل الذي يظهر في معظم الرسائل التي نكتب والصحف التي نقرأ) هو التفكير الذي يأتي الينا بشيء من القوة والنفاذ ويكون له عمقه وبراعته الخاصان به ، هذا النوع من التفكير له ميزاته التي تجعله أكثر من مجرد بيان أو تفسير

(*) هذا المقال هو من مجموعة مقالات يضمها كتاب الأدب والنقد لـ . هـ . كومبس — المترجم —

لموضوع بحث ، على أن لفظة براعة في السياق الذي ذكرناه آنفا تنبيه الى حقيقة مؤداها أن الكاتب يستطيع أن يملأ الصفحات بالأفكار العميقة دون أن يكون مثيرا لاعجابنا كشخصية متميزة ، كما قد يكون الكاتب أيضا كمفكر ساذجاً • والجدل لا يعني بالحتم التفكير المتميز : ان الأفكار الدينيـــة والفلسفية والسياسيـــة والاقتصادية والاجتماعية والنفسية وغيرها التي تزخر بها كتابات العديد من الروائيين المعاصرين ، هذه الافكار قادرة طبعاً على أن تنبه معرفتنا وتغنيها بشكل مفيد لكن ما لم يكن التفكير جزءاً متمما أو مكملا لوعي أو ادراك الكاتب الروائي أو بتعبير آخر ما لم تكن أفكاره جزءاً متمما لعمله كوحدة عضوية متماسكة ، أي أفكاراً تضرب جذورها عميقاً في تربة خبرته الشخصية وحياته فمن المحتمل أن تغدو مجرد عرض ذكي متألق لبضاعته الفكرية •

ففي أية رواية من روايات آلدوس هكسلي نجد العديد من الافكار • وانه لمن الواضح أيضا أننا نجد الكاتب نفسه قد صرف وقتا طويلا في التفكير في الحياة الا أن الانطباع الطاغي الذي يولده لدينا عمله الادبي هو أنه استطاع أن يستجمع من كتب عديدة مواد ضخمة حول أفكار ومعارف متنوعة • ومن توظيف هذه المواد في كتاباته يخلع على رواياته أحيانا جوا من معرفة وشمولية كبيرتين لا تستطيـــع أن تزودنا بهما خبرته الشخصية في الحياة •

ان الروائي الجيد يجعلنا دوماً نحس بقوة فكره عندما يكون هذا الفكر نابعاً من ضرورة منطقية تتصل بكيفية عرض الاشخاص والحوادث والخلفيـــة والجو العام للعمل الادبي : فجورج ايليوت لا تستعمل تعابير مطلقة أو تأكيدات جازمة عندما تريد أن تعبر عن فكـــرة الجهل أو فكـــرة الاعتداد بالصحـــة فهي في روايتها ـ دانييل دروندا ـ تعرض لنا لقاءً غير متوقع بين السيد ـ يلت ـ و ـ كير كليمنس ـ وهذا اللقاء سرعان ما يؤثر في نفوسنا ومشاعرنا وذلك من خلال السرد المادي المفعم بالحيوية والاشراق • اننا نلحظ بوضوح التفكير لا بل نفاذ البصيرة ، الذي يكون باعثاً على التفكير ، في طريقة عرضهـــا للأحاديث والاشارات وتسلسل الحوادث • انها تستطيع أن تستجمع ملاحظاتها واذا ما تمعن ذلك تكشف بشكل أبرع وأكمل عن فهمها وادراكها للمواقف ، لكن يبقى أساس

التفكير العرض « المادي » للعمل الأدبي ؛ فنحن نحس من خلال أقوال وافعال السيد ـ بلت ـ بترفعه واستعلائه الممزوجين بالجهل والتابعين مـــن الاعتداد بالنفس ؛ اننا نحس بالفكرة عند جورج ايليوت هنا احساسنا بالفكرة الشعرية٠

وغني عن القول أننا نستطيع أن نحس ونتذوق فكر كاتب من الكتاب دون أن نتبنى بالضرورة موقفه العقائدي تجاه القضايا (ولم نكن بحاجة الى هـذا القول لولا أن الكثيرين يحكمون على قيمة الأدب من خلال توافقه أو تعارضه مع افكارهم وآرائهم الشخصية) ؛ فنحن قادرون على الاستمتاع بشعر ـ هوبكنز ـ دون أن نكون من الكاثوليكيين وليس ضرورياً أن نكون خارجين عن الكنيســة الانكليكانية لنستطيـع تذوق ـ مارفل ـ ؛ فقـد يتخذ الأفراد مواقف ومبــادىء تختلف من شخص الى آخر ، لكن لكل منهم صدقه وحماسته ٠

ان ـ هوبكنز ـ و ـ مارفل ـ من طائفتين دينيتين مختلفتين ، اذا تحدثنا بلغه العقائد الدينية؛ لكنهما يلتقيان في كونهما متشابهين من حيث فهمهما المرهف للحياة وامتلاكهما تقنية ملائمة للتعبير عن ادراكهما الشخصي لها ٠ وأفضل ما يسديه لنا الأدب من نفع هو أنه يعلمنا أن نثق بأولئك الذين يحتقون منا في الرأي ويكشف لنا حماقة تعلقنا بالقرارات أو الاحكام القطعية بشكل صارم ٠ ان عظمة ـ هوبكنــز ـ و ـ مارفل ـ وكثير غيرهمــا لا تستند الى المــواقف التي وجد الكاتبان نفسيهما مدفوعين الى تبنيها في الدين أو في السياســة ٠ ونمط التفكير الذي تقدمه ـ جورج ايليوت ـ الكاتبة الروائية أقرب ما يكون الى التفكير الشعري وذلك في التجسيد الحي للحوار والمواقف وتسلسل الاحداث ويظهر هذا النوع من التفكير الحي بطرائق متنوعة (ليس دوما بالطبع) عند جل الكتاب الجيدين ٠ وسنقتصر فيما يلي من أجل الوضوح والاقتصاد في الشرح على مناقشة الشعر فقط دون غيره من أنواع الأدب ٠

الطبيعة تريــــك غابــــة
والانسان ينحت الكنائس الجميلـــــة
فأيهما ـ كما تعتقد ـ يستحق الاجلال الأكبر
الجهد الانساني أم السخاء الالهي ؟!

ان هذه الرباعية المجهولة المصدر تعرض حقيقتين واقعيتين واضحتين وتطرح سؤ لا (على الرغم من كون كلمة جميلة تعبر عن وجهة نظر أو موقف تجاه الواقع) وهذا السؤال يدعونا الى التفكير • الا أن الابيات لا تحتوي في حد ذاتها على الخصية التي نسميها الفكرة الشعرية فهي واضحة جداً وليست أكثر من تعبير موضوع في قالب شعري لفكرة مفهومة • هذه الفكرة قادرة على ان تثير نقاشاً ومناظرة بحد ذاتها بالرغم من أن تفكيرنا قد يدلنا مباشرة على وجود فكرة ليست بذات بال وذلك في عملية عرض مظهر واحد من مظاهر لجمال ومقارنته بآخر لمجرد اثارة النقاش ؛ على أن سؤال الشاعر ـ فأيهما كما تعتقد ـ في الرباعية المذكورة يبدو متردداً وجباناً الى حد ما كما لو أن الشاعر شبه مدرك في الحقيقة لعدم الحاجة الى تساؤله هذا ؛ لكن بغض النظر عن الفكرة بحد ذاتها ـ والتي ليست أبداً موضوع تدقيقنا ـ ربما نسأل ، هل كان الشاعر مضطراً لوضع الفكرة في صياغة شعرية ؟! فللنثر حركة أكثر سهولة وشكل أكثر أناقة وبراعة وهو ليس ادعاء على أي حال • ان له مزية سلبية هامة وهي كونه لا يحاول التأثر بالبهرجة ، هو صادق أصيل من دون أن يكون قريباً • وليست الرباعية أكثر جدارة بالحفظ أو بالتذكر من قولنا ـ أيلول واحد وثلاثون يوماً ـ على الرغم من الفائدة العملية لهذا القول طبعاً • وقد نستطيع القول أن الابيات عامة جداً وانها غير موفقة اذا تحدثنا عن لفكرة الشعرية فيها • أما الاسلوب فليس أكثر من أداة قريبة في متناول اليد لنقل الفكرة دون أن يكون أداة حيوية تؤكد بشكل مؤثر الفكرة التي خبرها الشاعر من خلال معاناته الشخصية •

والاقرب مما ذكرناه للفكرة الشعرية هذه الأبيات المشهورة للشاعر ـ لفلس ـ :

الجدران الحجرية لا تصنع سجناً
ولا القضبان الحديدية قفصاً
اذ ان عقولاً بريئة هادئة
تعتبر ذلك صومعتها

لا يفي هذا بكل ما تطمح اليه من الفكرة الشعرية في أحسن صورها مع ان هذه الابيات أقرب الى الفكرة الشعرية من مثالنا السابق • ان ما تعرضه هذه الابيات وعلى الاخص البيتان الأولان هو فكرة حرية العقل وذلك بتعبير رائع مجازي • انها تقول ما يقوله العديد من الحكم المأثورة في حياتنا العادية مثل . أكثر ما يصنع الضجة الأوعية الفارغة _ اذا هبت رياحك فاغتنمها • ان لفلس يقدم مسألته بأناقة وبلمسة بارعة يشدد على أغلب ألفاظه الهامه موقع كلمتي لجدران الحجرية _ ممتاز موسيقيا ووقع كلمتي _ القضبان الحديدية _ جزل ومتين ، كما أن كلمة _ عقول _ تستمد قيمتها ووزنها من مقابلتها مع الاشياء المحسوسة • على أن تسويغ هذه الفكرة غير مؤكد ونحن قد نوافق على قبولها باعتبارها نصف حقيقة على لاكثر وليس حقيقة كاملة • ان الشاعر هنا لايناقش أو يجادل بل يعرض فكرة ، لكن ما أعطى الأبيات شميتها هو طبيعة العبارة المتناقضة ظاهريا لأن الجدران الحجرية تصنع سجنا في الواقع ، والأبيات تبدو مدهشة مثلها مثل الكثير من العبارات المناقضة ظاهرياً للعقل ومع ذلك فقد تكون صحيحة • وهذه الفكرة ليست جديدة • يقول هاملت • « قد أكون مقيداً ضمن غلاف جوزة ومع ذلك أعتبر نفسي ملكاً لا يحد سلطانه مدى • » لكن مرة أخرى تبقى حداثة الفكرة أمراً غير مؤكد • ان ما نبحث عنه هو الفكرة الشعرية وهذا لا يعتمد على كون الفكرة غير مألوفة بل على مقدرة الكاتب في استعمال الالفاظ لينقل لنا ما قد فكر فيه بشكل مثير للمشاعر والانفعالات • ان هناك بالأحرى توكيداً هشاً على أبيات _ لفلس . المتوازنة بشكل أنيق ، فقد نحس أن شخصاً آخر ، يمكن أن يكون قد اقترح أو أوحى بالفكرة اليه _ بالرغم من ان أحداً لم يفعل ذلك ، وبهذا استطاع أن يقدمها الشاعر بشكل أنيق وجذاب • تتحد الافكار والألفاظ في كل واحد في الكتابات الرائعة حيث لا ينتابنا الاحساس بأن الفكرة الشعرية المصاغة بشكل ذكي كانت موجودة سلفا كفكرة بل نشعر أن الكاتب يبدع معانيه كلما خطا خطوة الى الأمام ؛ اننا نحس بابداعه الخلاق بدلا من أن نحس أنه يستنبط الافكار ويصوغها صياغة •

أما مرثية الشاعر _ غري _ فتضم أفكارا متعددة واليك أجمل مقاطعها •

ان أعماق المحيط التي لا يسبر غورها
تحتوي على الكثير من الأحجار الكريمة ذات البريق الاصفى
كم من وردة سقيت لتتورد خجلا دون أن تراها عين ناظر
وتبدد عذوبتها على أنسام الصحراء

اننا ندرك مباشرة ، دونما معرفة لباقي القصيدة أن الأبيات مجردية وأن الفكرة تدور حول جمال مجهول أو حول امكانيات لم تتحقق على أرض الواقع . والشاعر موفق أيما توفيق في نقل الفكرة الينا بعيدا كل البعد عن الصياغة المبتذلة للمألوف . واذا آمنا أن مهمة الشعر بالدرجة الأولى هي الباس الأفكار الملابس الجميلة فانه من الصعوبة بمكان ايجاد ما هو أجمل من هذه الأبيات حيث تبقى لها نكهة خاصة متميزة دون تعثر أو تكلف في الحركة وهي تنقل لنا ، ببراعة ، الاحساس بالأسى الذي ينساب مع الفكرة في ساقية واحدة . ان هذه الحركة المتعلمة تجعلنا نسوغ ولو بشكل جزئي اعطاء الشاعر .. غري .. رموزه صفات مثالية للقيمة المخبأة . ونحن حالما نفكر بالمقارنة أو القياس بين هذه الأحجار الكريمة الصافية والورود المحمرّة خجلا من جهة والاشخاص الانسانيين المشبّه اليهم ضمنا من جهة أخرى ندرك الصفة المثالية والقيمة المثالية لرموز هذه الأبيات .

لا تفرض علينا الفكرة الشعرية بالاكراه في أي من هذه الأبيات . ونحن قد نتقبل هذه الرموز ونقرّها وذلك للجاذبية الحقيقية والجوهرية الكامنة فيها ، كما أن الشاعر يخلع على الورود المحمرّة خجلا والتي ذبلت دون أن يراها أحد صفة بشرية : وقد يكون هذا التصوير جملة أساسية ذات دلالة من وجهة نظر فكرية . الا اننا لن نكون دقيقين جداً هنا لأننا نحس أن ــ غري ــ نفسه ليس مهتماً الى حد كبير ، لا من الناحية العاطفية ولا العقلية بالفكرة ، فأكثر ما يهمه ، كما نحس ، الايحاء بجمال التباين أو المقارنة بين الحجر الكريم الصافي والأغوار السحيقة القابعة في أعماق المحيطات بالاضافة الى التعبير بشكل موسيقي عن احساسه بالجمال العابر للوردة المجهولة .

انه يقترب في الحقيقة من الخيال الرومانسي ومن الموسيقى التي تدعب الأذن ؛ ومن أجل هذا الايحاء الرومانسي وجمال الصوت عرض الشاعر الفكرة مرتين • الا اننا لانحس عند الشاعر ـ غري ـ ، برغم ذلك ، وجود أو حضور لفكرة الشعرية الحية بوصفها عاملا يشكل ويصوغ التعبير بأكمله ، وهو بذلك شبيه بالشاعر لفلس ؛ على أنه يقدم لوحة توضيحية غنية بالألوان لفكرة شعبية شائعة ، رائعة ، ذات جرس موسيقي ، جذابة رومانسيا دون أن تكون الأبيات قوية الاقناع كتعبير عن حقيقة توصل الشاعر الى معرفتها بشكل شخصي •

وسترينا الأبيات التالية اذا جلونا غرابتها وعرفت أن هذه الغرابة تجربة شخصية حقيقية ـ تقول غرابة لأن ـ هوبكنز ـ ما يزال مغمورا ، سترينا وظيفة من الوظائف التي تؤديها المفردات الشعرية مختلفة كليا عن كل ما تقدم في هذه الدراسة • هذه الأبيات مقدمة لقصيدة موضوعهـــا « زوال الجمال او الزوال الظاهري للجمال » وتدعى « الصدى الرصاصي والصدى الذهبي » •

ترى كيف الاحتفاظ ؟ أثمة أي شيء ، أليس شيء كذلك ، اني لم أعرف شيئاً منه في أي مكان :

قوس أو دبوس أو جديلة أو شريط أو مشبك أو رباط أو مزلاج أومقبض أو مفتاح كيما أشد به الجمال الى الوراء ، صنه ، صن الجمال ، الجمال ، الجمال ••• من التلاشي •

هذه الأبيات الجميلة القوية منتقاة خصيصاً لمقابلتها مع أبيات لفلس وغري ـ كمثل واضح بسيط يدل على عمل الفكرة الشعرية • الفكرة هنا بسيطة بحد ذاتها ونستطيع ايجاد العديد من مثيلاتها في الأعمال الأدبية المختلفة ، لكن يبقى فهم الشاعر لهذه الفكرة ذاتياً خاصاً وتظل الفكرة الشعرية قوية • اننا نحس الحاحية الفكرة والأهمية التي تضطلع بها بالنسبة للشاعر شخصيا مـــن خلال الاسلوب الذي يستخدم به الشاعر اللغة • والفكرة هنا تسيطر على الشاعر لا بل تشغله من الاعماق • انه لا يعرض قضايا أو مقترحات أنيقة ورزينـــة

ومؤثرة ويصعها في قالب شعري بقدر ما ينقل لنا فكرته من خلال مسعى مادي نكاد نحسه لايجاد سبيل تنقذ به الجمال من الزوال •

ان التحليـل الدقيق يكشف لـنا التلاؤم المؤثر الايقاعي الموزون المتناغم للتغيرات الصوتية والنبرات والتوكيدات والوقفات التي تنقل لنا توق الشاعر وتشوقه ورغبته الشديدة ، لا بل يأسه ، في الوصول الى ما يريد ؛ ويبين هـذا التحليل مصادر المقابلة المؤثرة في الصوت والحركة ، هذه المقابلة المتطابقة مع اختلاف المضمون بين البيتين الشعريين • البيت الاول في التعابير المتكررة الباحثة من جهة والوسائل أو الادوات المحددة القابلة للمسك والتي تبعث على اليأس في تعدادها من جهة أخرى • والبيت الثاني الذي يقول : أشد به الجمال الى الوراء من ، ليمال الجمال الجمال من التلاشي تعبير له تأثير في النفس شبيه بقولنا يتبدد مع الهواء ومع الهواء الرقيق • الكلمات بحد ذاتها تؤدي وظيفتها بقوة فهي ليست فقط أداة لنقل الأفكار وهي ليست توضيحا لفكرة غنية بالألوان • ولو حوّرت الكلمات بشكل طفيف لفقدت فكـرة الشاعر ميزة هي شخصيتهـا الفريدة المتميزة • ان انتقاء الأشياء في البيت الأول يبدي لنا نوعا من التفكير ، لكن هذا التفكير يكمن في الجناس والسجع وفي الترتيب المنتظم لهذه الأشياء • فتماثـل الحروف الاولى ـ بالنص الانكليزي طبعا ـ في الألفاظ المتجاورة وتكراره والسجع الذي ينقلنا الى البيت الثاني يجعلاننا نحس الفكرة الشعرية • ترينا هذه القطعة الشعرية الفكرة الشعرية التي تؤدي وظيفتها ببساطة نسبياً بالرغم من غرابتها بالنسبة للقارىء للوهلة الأولى ، وهي ليست معقدة تعقيد أروع مقطوعـات ـ هوبكنز ـ •

فالفكرة الشعرية تحصـل عندما تُحس الصـورة وليس عنـدما يستعملها الشاعـر فحسب ، هـذا الشاعر الـذي يجعل كلماتـه تحكي الفكرة بينمـا يقوم هو عادة بتبسيطها تدريجيا • هذه الفكرة نحسُّها مـن خلال الكلمـات والصور الدالة على شيء مدرك بالحواس ولا نحسُّها من خلال الكلمات والصور المطلقـة التي تظل غامضة وعامة • وفيمـا يلي تعليق طريف على هذين البيتـين

كتبه هوبكنز نفسه الى صديقه ـ روبرت بريدجيز ـ « عليك أن تعرف أن كلمات مثل سحر وافتتان لا تصلح هنا ، وان عبارة الى الوراء ـ ليست جميلة لكنها تعطي الاحساس بالتقيد المادي الذي أريده • »

ان تقييم ثلاث قصائد قصيرة كاملة سيساعدنا على توضيح الفكرة الشعرية، هذا الموضوع المعقد • واليك أيها القارىء القصيدة الأولى •

اقرعي أيتها الأجراس الوحشية للسماء المتوحشة
وللسحابة الطائرة وللضوء المتجلد
فالعام يلفظ آخر أنفاسه في بركة الليل
اقرعي أيتها الأجراس واتركيه يموت !•
اقرعي معلنة نهاية القديم ، اقرعي معلنة قدوم الجديد
اقرعي ، أيتها الأجراس السعيدة ، عبر مسافات الثلج
ان العام مسافر ، دعيه يسافر
اقرعي معلنة نهاية الزائف ، اقرعي معلنة اطلالة الحقيقة
اقرعي معلنة نهاية الحزن الذي يستنزف حيوية العقل
اقرعي معلنة نهاية الشقاوات التي لن نراها بعد الآن
ونهاية الضغينة بين الأغنياء والفقراء
اقرعي ثأرا لكل أبناء الجنس البشري •
اقرعي أيتها الأجراس معلنة نهاية قضية تموت بشكل بطيء ،
ونهاية أشكال قديمة من الكفاح
اقرعي مبشرة بصيغ حياتية أرقى
وبسلوك انساني أجمل وبقوانين أصفى
اقرعي أيتها الأجراس معلنة نهاية الحاجة والقلق والخطيئة
وبرودة الأزمنة الغادرة
اقرعي ، اقرعي معلنة نهاية قوافي الباكية

اقرعي مبشرة بقدوم الشاعر الاكثر نضجا وكمالا
اقرعي أيتها الاجراس معلنة نهاية الغرور الزائف في المكان والدم
وبهاية الافتراء والحقد بين الناس
اقرعي مبشرة بحب الحقيقة
وبحب الفضيلة •
اقرعي معلنة نهاية الأشكال القديمة للمرض الكريه
ونهاية الشهوة الدنيئة للذهب
اقرعي معلنة نهاية آلاف من الحروب خاضها الأقدمون
لتبشري بقطاف آلاف السنين من بيادر السلام
اقرعي أيتها الاجراس مبشرة بقدوم الانسان القوي الحر
ذي القلب الأكبر واليد الأرق
اقرعي معلنة نهاية الظلم من العالم
اقرعي مبشرة بمجيء المسيح القادم •

★ ★ ★

التبشير بقدوم الخير والتبشير بنهاية الشر هو الفكرة التي تقوم عليها هذه القصيدة التي يفصّلها ويزيد فيها نوع ما من التفكير ؛ الا أن هذا التفكير يتناول أشكالا من المدركات ، المفاهيم الجاهزة ويعالجها لتكون في مجموعها برنامجاً أخلاقياً عبر عنه الشاعر بأسلوب لنعطي منتظم • والمعجبون بهذه القصيدة الرائعة يقولون ان الشاعر لا يقصد عرض عمليات فكرية لها دلالة أو مغزى ويدافعون عن الصفة الآلية لاستعمال التضاد والطباق في القصيدة باعلانهم أن هذا تسلسل مقصود ؛ لكن هذا السرد الذي يكاد يكون في معظمه صيغاً مبتذلة (كليشيهات) لهو ضمانة ضعيفة للاحساس الأخلاقي ، وهذه الصيّغ التي تضطلع بموقف اخلاقي صريح هي روح القصيدة • وان شاعراً ذا تفكير أعمق لن يكون بهذه السلاسة الآلية في تعابيره المتناسقة ؛ فنحن هنا أمام ترتيب مقصود أكثر من كوننا أمام قطعة شعرية تنمو أفكارها نمواً • ان الشاعر ــ تينسون ــ قد استعمل عشرين فكرة او أكثر في مدة

القصيدة ، لكنه لم يستطع أن يصبّها في صياغة مؤثرة وبطريقة متناسقة الأجزاء. انك تحس بأن الأفكار قد أقحمت من الخارج ، من فتات أفكار عامّة ثم سكبت في شكل القصيدة المرسوم مسبقاً وبالتالي فهنــاك شيء من الاختلاط بين انتظــام والشاعر لا يبدو أنه قد بذل أي جهد عقلي ملحوظ لكي يعطي الأفكــار اتساقــاً ذا شأن أو أهميــة • ومن المحتمل أن الشاعر قــد حول زجّ العديد من الأفكــار المتسرعة في قصيدته • الا أن هذه المحاولة الطموحة في احتواء الكثير آلت الى التركيز على لا شيء ، ودون أن نتساءل عن حقيقة رغبة الشاعر ــ تينسون ــ في أن يرى الخير منتصراً نشعر أنه يتكلم بطريقة خطابية انفعالية تطغى على أعمق الأفكــار الشخصية للشاعر ــ تينسون ــ الانسان • كان يجب أن يعني الاحساس الحقيقي فكرة أكثر تركيــزاً وتعبيراً أقــل آلية وغياباً لصيغ المبتــذلة أو غياب بعضهــا عــلى الأقــل •

القصيدة الثــانية من القصــائد الكامنــة هي لتوماس هاردي ــ عنوانهــا « العامل النائم » •

متى تستيقظين ، أيتها الوالدة ، تستيقظين وترين
الاضطرابات والعلبات التي صنعتها من غير فطنة
مثل شخص عالق في نشوه ، أجهده طويلا ،
انشغالٌ ذهني شديد واستظهار من غــير فهم
أني يكون للنمــاءات الجميلة ، وللآفــات الشريرة ، وللحق الواقــع في شرك الباطل ،
وللفرق الموسيقية الغريبة الصادرة عن صرخة الضحية وغنائها
وللنكهات العجيبة من الوجــع والجذل أني يكـون لها مكان ، من غــير أن تدركي ؟!•
هل من انبلاج لذلك الصباح الذي يرى عينيك مفتوحتين
وكل ما تحس به أنسجة الحياة المرتجفة الراعشة
كيف ستتحملين نفسك في دهشتك هذه ؟
هل ستتحطمين بضربةِ خجلٍ عاصفةٍ

كل جسدك الكبير المتفخ ذي الزرقة
أو أنك ، بصبر ، ستعتدلين وتصلحين وتشفين ؟

ان تلخيص المعنى النثري كاف ليدلنا على وجود نوع من التفكير في هذه القصيدة مختلف عن تلك الذي رأيناه في قصيدة ـ تينسون ـ ٠ ان ـ هاردي ـ يسأل بشكل فريد متميز عن طبيعة الحكومة اللا هوتية للعالم ٠ يبدو للشاعر أن هذه الحكومة كائن نشوان ، لم يعرف سر سكرته ، قد حكم عصوراً من الزمن بروتين قانوني متكرر مقيت لا معنى فيه ، ويسأل الشاعر متى سيستيقظ هذا الكائن ويصحو ليرى هذا التشوش المزعج للحياة على الأرض ، وهل عندئذ سيحطم هذا الكائن في خجل كل شيء أم انه سيبدأ تعديلا أكثر جمالا للعالم ؟ ٠

لا يمكن أن تكون هناك ثمة مجادلة حول وجود نوع من التفكير الايجابي في هذه القصيدة ، فمهما كان اعتقادنا بشرعية الفكرة بحد ذاتها أو باستساغتها أو بمقبوليتها أو بطرافتها ، فمن الواضح أن الشاعر قد فكر جدياً بالحياة ، وبدلا من الأفكار المبتذلة والتعابير الواضحة عند ـ تينسون ـ والتي عرضت بشكل روتيني تافه تعوزه الحماسة ، نرى فكرة رئيسية واحدة في قصيدة ـ هاردي ـ **تجمع ما بين السؤال والقول المفيد وتتطور** بشكل ثابت الى أن يصل الى الكلمة الأخيرة الهامة « تشفين » ٠ هناك ثلاث جمل فقط في القصيدة ٠ الجملة الأولى تعطي القصيدة بكاملها وهذه تشرح لماذا يحس الشاعر بضرورة مخاطبة وسؤال الأم العظيمة ٠ أما الجملة الثانية فتسأل « كيف » هذه الكيف الناتجة عن « المتى » في الجملة الأولى ، غير أن الجملة الثالثة تقترح أجوبة ممكنة للكيف في الجملة الثانية ٠ ان هناك تتالياً في الفكرة ٠ والحركة الثابتة في الشعر تساعد في نقل التساؤل الجدي حول هذه الفكرة الكالحة المثيرة للاشمئزاز تقريباً ٠ واننا لنحس من وراء القصيدة بمشاركة الشاعر الوجدانية مع الألم الانساني في عبارة ـ أنسجة الحياة المرتعشة ـ ـ وصدمة الخجل ـ ٠

والآن نأتي الى موضوع سؤالنا الراهن ألا وهو أسلوب القصيدة ؛ ان هذا الأسلوب بالاضافة الى كونه يكشف عن وجود نوع من رقة الشعور ، الا أن احساس الشاعر ـ هاردي ـ قد غُلِّف بغشاوة كثيفة من التأمل ، وفكره صادق بمعنى أنه

مستخلص استخلاصاً ينم عن حيوية الوجدان وأن هذا الفكر قد ألهته المشاركة الوجدانية . غير أن هذا الفكر تعوزه الاثارة العاطفية المباشرة والسريعة للفكرة الشعرية الحقيقية . والفكرة الشعرية في القصيدة لا تعدو كونها فكرة اعتيادية تأملية تعالج بشكل رئيسي ما هو مطلق وفضفاض ومع أن طرافة بعض العبارات والألفاظ تستلفت انتباهنا مثل : «الاضطرابات ـ والسماوات الجميلة ـ والفرق الموسيقية الغريبة ـ والخلائط العجيبة ـ والحق الواقع في شرك الباطل ـ والأنسجة الراعشة ـ لا نجد في القصيدة ما يخلق في داخلنا هزّة خاصّة قوية . ثم أن القصيدة لا تخلو من قدر معين من التكرار الذي كان بالامكان تجنبه لصالح الشاعر كما في السطر الثامن بالاضافة الى الاجتهاد والسعي وراء استعمال تعابير ضخمة مؤثرة مثل ـ الاضطرابات التي صنعتها ـ والفرق الموسيقية الغريبة التي تمي صرخة الصحية ـ وضربة حجل عاصفة ـ وكل جسدك الكبير المتمخ بي الرزقة ـ بالرغم من أننا قد نعجب ، في هذا المثال الأخير ، بغض النظر عن النغم الميلودرامي المثير ، بالأسلوب الذي يبرز المغايرة في الحركة المتصاعدة مع الحركة المتباطئة الهادئة المتمددة في البيت الأخير .

ولعلّ التأمل في « العامل النائم » يتطلب من أجل الشرح والتعبير أبياتاً بطيئة مهيبة رزينة . الا أن أسلوب الشاعر لا يستحضر بشكل موفق الفكرة المطلوبة لبناء القصيدة . ونحن نحس أن الأفكار ضملة أكثر مما ينبغي ، ومن هنا نلاحظ التكلف في الأسلوب الـذي يكشف محتوى الأفكار . ويبقى هـذا الأسلوب فاقداً للرشاقة والحيوية والخاصيّة الوظيفية التي تنسجم مع « قوة التخيل الحسي الانفعالي في ابداع الفكرة الشعرية .

ان كلمات الشاعر ـ تشير الى ـ أكثر من كونها تحدث أثراً او تغييراً . وهي ليست حيّة نشيطة تفعل في النفوس فعلها المطلوب . والأبيات التي سنعرضها فيما يلي تري ذلك النوع من الاشراق والحياة اللذين تفتقر اليهما أبيات ـ هاردي ـ ففي الوقت الذي يعرض به ـ هاردي ـ أفكاره الذاتية الصادقة بشكل متثاقل بطيء نحس بأفكار ـ شكسبير ـ من خلال الصور المشرقة الواضحة القوية . وتأثير هذه الصّور لا يتأتى فقط من ايحائيتها الفعلية الواقعية . وهذه الأبيات تصلح

لتكون أرضية بحث كامل حول الفكرة الشعريــة ، الا أننا نعرضها بشكــل رئيسي هنا لنظهر مغايرتها لصيغة الفكرة في قصيدة ــ هاردي ــ .

والنقطة التي يجب أن يشدد عليها هي القدرة الكبيرة التي تستطيع أن تنقلها الصور الشعرية المادية مقابل الصور النثرية المطلقة الفضفاضة - يقول الشاعر ، المرابي يشنق المحتال بدلا من أن يقول ان الأغنياء الذين في أيديهم السلطة هم في موقع يسمح لهم بأن يصدروا حكماً على المحرومين المساكين الصغار بالرغم من احتمال كون هؤلاء الأغنياء جناة أكبر .

المرابي يشنق المحتال
فالأسمال البالية تظهر كل الاثام الصغيرة
أما الأثواب والعباءات ذات الفراء فتغطي كل شيء ــ اطل الخطيئة بالذهب
فينكسر رمح العدالة القوي بلا أذى

سلح هذا الرمح بالأسمال ، تثقبه قشة القزم .

ثالثة القصائد التي سندرسها قصيدة للشاعر ــ ييتس ــ بعنوان « الموت » .

لا يـلازم الخـوف ولا الأمــل
حيواتــــا يمـــوت
أمــا الانســان فينتظــر نهايتـــه
خائفــاً كــل شيء وآمـــلا في كــل شيء
فلقــد مــات الانســـان مــرات عديــدة
ثــم نهض مــرات عديدة من جديد
لكن الرجــل العظيــم ، في اعتزازه ،
وهــو ينـــازل الرجــال القتلـــة .
يحتقــر أن يحبس أنفـاســـه
لأنـــه يعــرف المــوت حتــى العظــم
ان الانســان هو الذي ابتــدع المــوت .

يوجد في هذه القصيدة القصيرة القوية خمسة أفكار على الأقل كلها ذات دلالة واهمية اذا ما فكرت تفكيراً جدياً في موضوع القصيدة • والأفكار كلها موضوعة في كلام واضح ، انها تعابير صريحة لا تحويها أو تتضمنها أو تلمح الى وجودها بشكل قوي أ'ية' صور بيانية ، وهما يكمن انتصار الشاعر في كونه قد صاغ لنا قصيدة بمثل هذا الوضوح دون اللجوء الى اقتراحات أو تلميحات ونحن لا نحس أن الفكرة صدرت عن تكوين أو صياغة فكرية على الاطلاق بالرغم من أن القصيدة تتشكل بمعنى من المعاني من فكر وأفكار • وبالرغم من كون الأفكـار لها اهمية هامة لذاتهـا فان ما يحقق الاثارة العاطفية العميقة وما يجعلنا نحس أننا على اتصال مع نوع من أنواع الفكرة الشعريـة وليس فقط مع أفكـار عامة هو **حضور شيء آخر غير الأفكار** • ان هذا الحضور هو بلا ريب احساس الشاعر وانفعاله وهذا يحس أكثر ما يحس بشكل مؤثر في متانة الايقاع والصدق في القصيدة ، هذا الايقاع قوي وليس هَشاً على الاطلاق بالرغم من امتلاكه نوعاً من الصلابة الشديدة والعمق الملائمين تماماً للفكرة البعيدة عن التكلف والمكابرة •

أما مفردات القصيدة .فغالبيتها فذات موسيقى قوية ومصاغة بشكل فيه كثير من الايجاز حيث لا توجد كلمة زائدة ولا نستطيع تبديل كلمة واحدة دون أن نضعف بناء القصيدة بأكمله ، ويمكننا القول ان هذه المفردات هي مفردات شاعر منظّم مركّز على موضوعه الى حد بعيد ، وهنالك احساس الشاعر الذي يلازم فكرة الرجل العظيم، هذا الرجل العظيم الذي يواجـه أعداءه القتلة : هـؤلاء القتلة يحتقرهم الشاعـر ويجعلنا نحس تجاههم بالاحتقار • أما التّجاور بين عبارتي ــ حبس الأنفـاس ــ الذي يقلل من أهميـة الموت و ــ يعرف المـوت حتى العظم ــ التي تؤكد شجاعـة الرجل النابعة من المعرفة ، هذا التجاور مؤثر للغاية •

ان التقليل من أهمية الموت في القصيدة لا يقتصر فقط على الاستخدام اللطيف لتعبير عن شيء بغيض وذلك في عبـارة ــ حبس الأنفـاس ــ لكن يظهر أيضـاً في موسيقى العبارة نفسها التي تعتمد كثيراً على حركة الشفاه ، ان التجاور يقودنا الى الحقيقة التي تبدو تناقضاً وهمياً في السطر الأخير ، هذه الحقيقة العميقة في مغزاها

هي أن الموت ليس نقيضاً للحياة بل هو جزء منها وعقل الانسان هو الذي ابتدع فكرة الموت ، هذه الفكرة التي لا يوجد نظير لها عند الحيوانات العجماء • ولقد توصل الشاعر الى الخاتمة بمعنيها الاثنين عن طريق مراحل متتالية وهي تعود بنا الى بداية القصيدة من جديد • وهـذه الخاتمة صحيحـة بشكل لا يقبل النقـاش بمعنى أن العبارات التي قد يناقش بعض المفكرين التجريديين في صدقها ، ترتدي هنا نوعاً من الملمـوس المنطقي والصدق ، وهـذا الملموس يضرب بجذوره في فكر الشاعر وعاطفته • وهو ربما كان سلسلة من التأكيدات المتسمة بالتقطع وعدم الترابط لو عالجه شاعر أقل شأناً • لكنه هنا كل مترابط منطقياً ، تشده الى بعضه البعض حركة خاصة متميزة واثقة ، ونبرة تنبع من وتشتمل على قوة الشاعر الرواقية* • وبالرغم من كون القصيدة لا تبدي فكرة شعرية في أكثر نقاطها اشـراقاً — الموقف الرواقي لا يفضي الى استغراق في كل تعقيـدات الحياة الكثيرة والمتنوعة — فـان مقترحات القصيدة لها مفعول عاطفي ولذلك فهي جزء متمم للأثر الشعري برمته •

ان مجرد عرض الأفكار في قالب شـعري ليس شعراً عميقاً لأن هـذا الشعر يبدو عندئذ غاية في الوضوح ولقد كان كثير من الشعراء وحتى الكبار منهم أحياناً غير صادقين مع انفسهم وذلك بصياغة عبارات مطنبة للتعبير عن أفكارهم وآرائهم المضنية ولقد اعتبروا ذلك شعراً •

ان جزم الشاعر — ملتون — في حاجة الشعر لأن يكون بسيطاً وحسياً وعاطفياً قول اعتباطي الى حد ما ، لكن اذا ترجمنا بسيطاً بأنها تعني — غير متكلف تكلفاً لا حاجة لنا به — وجدنا أن كثيراً من الشعر الجميل يتطابق مع ما يقوله — ملتون — ولو انتبه — ملتون — نفسه الى هذا لوفر على نفسه انتاج ذلك النوع الذي هو مجرد جدل أو مناظرة بلغة الشعر وهو الجدل الذي برز تعنيق الشاعر — بوب —

(*) الرواقية : مذهب فلسفي أنشأه زينون حوالي عام ٣٠٠ ق•م قال بأن الرجل الحكيم يجب أن يتحرر من الانفعال وأن لا يتأثر بالفرح أو الترح وأن يخضع من دون تذمر لحكم الضرورة القاهرة •
المترجم

على ذلك الجزء الخاص من قصيدة ـ ملتون ـ « الفردوس المفقود » ٠

أما الشاعر ـ وردسوورث ـ فهو ميّال بشكل مشهور الى أن يتملسف على نحو ممل مبتذل مستعملا الشعر الحر المرْسل غير المقفى ٠ ان فلسفته وأفكاره حول الحياة وموقفه منها كما في شعره ذات قيمة وجمال كبيرين ، الا أنها أقل اقناعـة عندما تسكب في صياغة كهذه :

هناك لحظات من الزمن تتخلل وجودنا
تحتفظ بتفـوق واضـــح
انهـا فضيلة لهـا مزيـة التجديـد

ولذلك عندما تغـزو الكآبـة انفسنـا
بفعـل من راي زائف أو تفكـير معانـد
أو بسبب من واجب كبـير يلقى عـلى عاتقنا فيثقل كاهلنـا
ناتج عن انشغالاتنا الحياتية التافهة ونحـن نتحرك
في حلقة علاقاتنـا واتصالاتنا الروتينية
هذه اللحظات تغـذي عقولنا وترممها دون ان نشعر ٠

القول بأنّ هناك لحظات في حياتنا تريحنا عندما نتذكرها في أوقات اليأس والقلق وتمدّنا بأسباب البقاء في الحقيقة ، يحمل قدراً كبيراً من التصديق ؛ لكن بالرغم من أننا قد نتفق مع وجهة نظرنا العقلية فاننا لسنا مكرهين على الايمـان ايماناً يستطيع معه تعبير أكثر ماديّة أن يحملنا على التصديق ٠ أما الأسـلوب الأدبي فليس بسيطاً وحسيا ومثيراً للانفعال بالشكل المطلوب ، والنص يتحدث بلغة المطلق الفضفاض والمفردات ليست الا أدوات لنقـل الفكرة ، والفلسفة في هـذا النص الشعري تقع في المقام الأول أما الشعر فيقع في المقام الثاني ٠ ويمكننا القول حيث تطغى الفكرة المطلقة المجردة في نص أدبي يخفتُ فيه بريق الخاصية الشعرية الأساسية ، حيث تمسك رقة الشعور المفعمة بالحيـاة والمستقلة بذاتها بالفكـرة وتعرضها بحيوية وجاذبية ٠

ان التعبير الأدبي في هذا النص لا يخلو من دلالة على عقل يفكر بشكل جدي في أمور الحياة كما يبدي التعبير نوعاً من المهارة في السيطرة على جملة طويلة الا أنه تعبير مجهد بطيء تعوزه الرشاقة المتميزة • (هذه الأبيات نوع من مقدمة لسرد حادثة جرت زمن الطفولة ، لكن هذا لا يؤثر في حكمنا على قيمتها الشعرية) •

ان وردسوورث يعرض لنا في أعماله الأولى صورات شخصية جداً وهذه الصورات عبرت عنها طراوة رئة ونفاذ بصيرة استثنائيان ؛ اننا نرى ونسمع بحيث يصبح قبولنا لاستنتاجاته جزءاً من تجاوبنا الكامل معه لأن هذه الاستنتاجات جزء مكمّل لخبرة الشاعر نفسه •

ان خبرة الشاعر المادية والروحية تتجسد وتتخذ شكلا في الصياغة الشعرية لكن واقعية الخبرة لا علاقة لها بموضوع استخراج لأفكار واعطائها أهمية خاصة بها • ففي الأبيات التي استشهدنا بها يحاول وردسوورث اعطاء أهمية زائدة ونافلة لفكرة قد استنتجها وعزلها عن بقي خبراته •

ولقد ناظر ونقش الشاعران ــ دن ــ و ــ درايدن ــ وكثير غيرهما لغة الشعر ، والسيد ايليوت عبر عن أفكار عميقة بعيدة في « الفصول الأربعة » وفي أماكن أخرى • لكن في شعر ــ دن ــ و ــ درايدن ــ توجد خصائص تهمنا أكثر من الأفكار • أما شعر السيد ــ ايليوت ــ الذي يتعقب الفكرة ، يظهر حركة الفكرة ذاتها بكل ظلالها الملازمة للشعور والموقف ، وهذا الشعر بارع براعة الفكرة نفسها ولقد اتحد هذا الشعر مع الفكرة بشكل لا انفصال فيه •

والنص التالي للشاعر ــ درايدن ــ الذي يشير الى جهود الفلاسفة القدماء في ايجاد الأجوبة تفسيراً للغز الوجود ، يبيّن لنا كيف يمكن لشعر العرض والمحاكمة والتساؤل ان يكون جذاباً :

لقد تلمّس هؤلاء الفلاسفة طريقهم نحو دولة المستقبل على نحو اعمى
وأصدروا أحكامهم على القضـــاء والقــدر

فهل استطاعت كل محاولاتهم ان تجد تفسيراً
لما يتعلق بمسألة الخير في الجنس البشري ؟!
ما كانوا ليجدوا السعادة أبداً
فلقد غابت عنهم مثل أرض مسحورة ! *
وفحوى أحد أفكارهم انه يجب أن نستمتع بالخير
وهذا الخير ان استمتعنا به قضى على كل الحوادث المشؤومة الصغيرة
والمجنون الأكثر حكمة بينهم كدح من أجل الفضيلة
في أرض عقيمة شائكة في أحسن حالاتها
وبعض هؤلاء انتقعت أرواحهم الجشعة في الملذات
لكنهم وجدوا طريقهم قصيرة جداً وبثرهم عميقة جداً
انهم امتطوا مراكب تنفذ منها الماء لم تستطع حفظ سعادة
وهكذا فالأفكار القلقة تتدحرج في حلقات مفرغة
من دون مركز تثبت به الروح
وتنتهي جهودهم بلا جدوى في هذه المتاهة الموحشة
فانّى يستطيع الأصغر أن يفهم الأكبر ؟!
وانّى للعقل المحدود أن يحيط بالمطلق ؟!

لن يدّعي أحد وجود فكرة شعرية عميقة وقوية في هذه الأبيات أو نوعاً من التفكير المتأمل كما رأينا عند ـ هاردي ـ أو وجود أفكار مقفاة مسجوعة لها مزية خاصة في الضرب على المشاعر كما عند ـ ييتس ـ • الا أننا نحس أن هذه الأبيات متفوّقة على أبيات ـ وردسوورث ـ في كونها لا تعتمد على صحة مغزى فكرة فلسفية معبر عنها بوضوح بقدر اعتمادها على سيطرة الشاعر على مواده الشعرية وموقفه منها ـ فدرايدن ـ حاضر هنا كشاعر ولا نحس أن الأمر كذلك بالنسبة ـ لوردسوورث ـ • وفي شعره غير المقفّى المطلق التأملي توجد معالجة سلسة وقوية تحتتم على نحو لا يحققه شعره الحر الآخر ذو القصدية الأكثر جلالا

وزرانة ٠ ان لايقاع في هذه الأبيات يبدو ملتصقا بشكل محكم بالموضوع المعالج ويضيف اليه بنفس الوقت الاسلوب الذي يقترب من لغة المحادثة والذي ينساب بشكل سهل : كل هذا يؤكد أن الموضوع غير متكلف على نحو ثقيل ، على أن تلاعب الشاعر البارع بالألفاظ في التهكم اللطيف والموقف اللاهي ازاء مادته الشعرية يضفي على مادته هذه وحدة أكبر من تلك التي تمتلكها هذه المادة ، بالاستناد الى تعاقب منطقي في الافكار ٠

والنوع الاخير من الوحدة في العمل الادبي يمكن أن يكون موجوداً لوصفنا الأفكار بلغة النثر لكن النوع الأول من الوحدة في العمل الأدبي يخص الشاعر وحده ـ ٠ وان الشاعر الهجائي في ـ درايدن ـ يعطي حياة وتعبيراً جديداً الى ما هو ، فوق كل هذا ، مادة شعرية ثانوية ٠ ونحن نرى أن عدم تصديقه واحتقاره للفلاسفة القدامى لهما أساسهما عندما يهزأ من الاستنتاجات التي توصلوا اليها لأنه يستطيع وبسرعة فائقة وبسهولة أن يبرهن على فشلهم في بلوغ الحقيقة المطلقة والوصفة الطبية في لجنس البشري بأكمله ٠ هؤلاء الفلاسفة تحسسوا الدرب على نحو أعمى وحكموا بشكل متهور على مفاهيم العناية لالهية والقضاء والقدر (لاحظ ان موسيقى العبارتين المتضادتين تساعد في الدلالة على الطابع الهجائي)٠

و ـ درايدن ـ يستخف بهؤلاء لفلاسفة ببراعة مستخدماً التهكم اللطيف والسخرية في عبارة ـ المجنون الاكثر حكمة ـ المتناقضة وهمياً في المعنى والمتزعة باستعارة مجازية اعتيادية تدل على العراقيل الأكيدة والجهود العميقة التي تختص بحياة الفضيلة المتزمتة الصارمة ، لكن ما يعطي ذلك البيت نكهته الخاصة به هو عبارة ـ أحسن حالاتها ـ القريبة من لغة المحادثة حيث تسمع صوت الشاعر يرتفع قليلا في عبارة أكثر كشفاً ودلالة مرتجلة على ما يبدو ٠ وانه لمن الملاحظ ان استعمال الجناس الاستهلالي في اللفظتين المتجاورتين ـ عقيم ـ والأحسن ـ اللتين تبدأ كلتاهما بحرف ـ ب ـ في اللغة الانكليزية

وهذا الجناس مثال جيد يؤدي وظيفته بشكل غير متطفل على معنى النص ٠ أما كلمة ـ جشمة ـ فهي أكثر احتقاراً لما لها عادة من دلالة حسية مادية والعبارة

بكاملها ـ أرواحهم الجشعة ـ قوية بموسيقاها وبالطريقة التي توجد فيها بين المادي المبتذل ـ الجشعة ـ واللامادي النقي ـ أرواحهم ـ وهناك صدق واستهزاء في صورة أولئك المكرسين أنفسهم للملذات الذين يفشلون في ايجـاد السعـــادة الحقيقية المطلقة • ونحس أن الشاعر أسقط هؤلاء ونبذهم بشكل لا يقـبل المناقشة في ايقاع القصيدة الذي يؤكد مثالبهم وعيوبهم وعلى الاخص في الأبيات الثلاثة الأولى حيث تحمل كل كلمة تقريبا تأكيداً رزيـناً مفترضـاً كما يسخر الشاعر لفظاً ومعنى من دعاوى وذرائع الباحثين في عبارات ـ وجدوا طريقهـم قصيرة وبئرهم عميقة ـ و ـ مراكبهم تنضح الماء ـ والاستعارة المجازية تنبض من جلال الموضوع وجديته • وتنجح سخرية الشاعر في جعلنا نحس بطلان الجهود في ايجاد نقطة ثابتة لهذه الافكـار عند هؤلاء الفلاسـفة التي تتدحرج في دوائر لا نهاية لها ، على أن البيت الأخير له حلقته الأخيرة المبررة التي تدور حول معناه•

هذه الابيات ـ لدرايدن ـ عرضناها هنـا كبرهان أو دلالة على الاسـلوب الذي يمكن به أن تندمج المناظرة بنجاح في لغة الشعر ـ وما نستمع اليه هنا هو الشعر وليس الجدل ، والمادة الشعرية لا تهمنا كثيراً الا بعد أن أخرجها لنـا الشاعر مفعمة بالحياة ، وبتعبير آخر ان صوت الشاعر هو الشيء الذي يهم •

ولكي نختتم الفصل بتعليق مفيد وقوي يمكننـا أن نناقش أولا قصيدة توضح وجهين مختلفين لوظيفة الفكرة الشعرية ، وهذان الوجهان مختلفان لكنهما يتضمنان بعض العناصر الرئيسية المشتركة فيما بينهما • القصيدة للشاعـر ـ بليك ـ ثم مقتطفات من ـ أنتوني وكليوباترة ـ • قصيدة ـ بليك عنوانها « شجرة السم » :

كنت غاضبا من صديقي
فتحدثت عن غضبي فانتهى غضبي •
كنت غاضباً من عدوي
فلم أتحدث عن غضبي فازداد غضبي •

تغذيت غضبي بالمخاوف
ليلا ونهارا بدموعي
واضأته بابتساماتي
وبخدع ماكرة ناعمة
فنما غضبي في كل من الليل والنهار
حتى أثمر تفاحة لامعة
رآها عدوي تشع
وعرف ان هذه التفاحة لي
فانسل الى حديقتي
عندما كان الليل قد أرخى سدوله على القطب
وفي الصباح ، مسروراً أرى
عدوي يتمدد تحت الشجرة •

ان معنى القصيدة او فكرتها بلغة النثر يمكن أن يستخلص ليصبح مايلي: حالما أخبرت صديقي عن غضبي منه تلاشى غضبي ، لكن عندما كنت غاضباً من عدوي أبقيت الغضب وبتصرف خادع ماكر نصبت له شركا فكان هذا الشرك سبباً في خرابه • هذا ما يكونه ملخص بسيط لمعنى القصيدة ، علما أن عدم موافاتها بالغرض نوع من الدليل على وجود الفكرة الشعرية غير العادية بالرغم من أهمية القصيدة وكونها حقيقة نفسية تدل على مدى وعمق التجربة التي تعالجها •

الشاعر – بليك – مهتم في التعبير عن بعض الحقائق النفسية السيكولوجية أعني مثلا التنفيس عن شعور مكبوت أو موقف – الغضب هنا – هذا التنفيس الذي يحدث عندما يخرج هذا الشعور الى حيز العلانية في كلام منطوق • الحقيقة السيكولوجية الثانية هي تحول الغضب عندما نكتبه الى ريا، شرير يبرز في عملية الانتقام • على أن عرض الحقائق النفسية بهذا الاسلوب يهبها قوة مركبة أكثر

ماما مما تستطيع أن تقدمها قيمته كحقائق صحيحة • وهذا الاسلوب يدل على رؤيا ذات وضوح كبير ، فالشاعر يسكب أكثر مشاعره ذكء وغموضاً في كلام واضح يضج بالحيوية ، وما يعطي القصيدة متانتها هو التزاوج بين وضوح الرؤيا والبساطة الكاملة في الاسلوب بالاضافة الى موقف الشاعر الشديد الغموض، والشاعر مزيج من الخير والشر ؛ حيث وحكيم في تحدثه علانية مع صديقه ، وشرير في استعمال حكمته التي تحدر الى مكر لكي يقهر خصمه • وهو صافي الذهن حاد الادراك ، متأن رزين محترس لكن ربما كانت هناك مسحة من الشعور بالندم في العاظ ـ مخاوفه ـ و ـ دموعه ـ هذه الدموع والمخاوف قد تكون مفترضة أو حقيقية • أما ـ الابتسامات ـ و ـ الخدع الماكرة الناعمة ـ المشار اليها على أنها شرور ، فتحس بالوقت نفسه بامتاعها • والتفاحة الشريرة شيء جميل ، ويستمر غموض الشاعر حتى النهاية حيث يكون مسروراً بالمصير المهلك الذي قد أحرزه • ونحس بغموض أكبر في ادراكنا للاعتراف الصادق بالسلوك غير الصادق • القصيدة في الحقيقة باكملها تقريبا تهتم في تطوير الاستعارة الجزئية النابعة من كلمة « ينمو » هذه الاستعارة التي تنشق عفوياً من الكلمة مثل تمام طبيعي • وان هناك انتقالا أكيداً وسهلا يحدث بشكل رائع في الحركة الخلقية والأداء الحسيين المفعمين بالحياة والنشاط واللذين من خلالهما نستطيع أن نستخلص المعنى النثري للقصيدة، لكن فيهما ومن خلالهما نحس غنى التجربة المفهومة والمسيطر عليها بثقة تجعلنا نحس بصدقها العميق الذي لا ريب فيه وذلك في أسلوب العبارات والسرد في القصيدة •

ففي قصيدة من ستة عشر بيتاً ، توجد ستة عشر عبارة (على أي حال لا توجد عبارة في كل بيت) • وكل بيت تقريبا تام بذاته بمعنى من المعاني والقصيدة كل مترابط يتبع من منطق طبيعي محكم ولا ينتابنا الاحساس بأن الأفكار قد عُبّر عنها بطريقة تثير الصور الذهنية ، وتندمج الفكرة في الخيال الذي هو أداة يتحرك بشكل مباشر ، كما أن الخيال يتطور في القصيدة ليس فقط بفضل خاصيته الجوهرية كخيال ، لكن بفضل الحتمية والكشف اللذين يهبهما أسلوب الشاعر • ان أسلوب الشاعر وخياله يشكلان كلاً واحداً •

ويمكننا القول ان تكرار واو العطف يعطي احساسا بالتروي والقوة وما يريد هنا الانطباع جمالا هو حركة ثابتة هادئة حافظ عليها الشاعر في كل مكان من القصيدة ، لكن بالرغم من كون الحركة هادئة فهي مؤكدة مشدد عليها بحيث يبرز ايقاع الكلام ليشدد على الكلمات الرئيسية بشكل غير معد للفت النظر ويظهر التحليل أن القوافي أو السجعات قد وظفت بشكل غاية في الروعة والجمال . وانه لمن غير الضروري هنا أن نبرهن على نقطة واضحة الى حد كبير ، لكن يمكننا أن نشير بشكل مختصر الى كيفية وقوع التشديدات في الأبيات الأولى بشكل رئيسي في ـ غاضب ـ و ـ صديق ـ و ـ أخبرت ـ و ـ ينتهي ـ و ـ غاضب ـ و ـ خصم ـ ولا النامية ـ وزاد ـ أن حركة الشعر والموسيقى تتناغم وتتسق بنوع من التأكيد غير المتكلف في كل مكان من الأبيات .

أما قالب القصيدة فمنتظم وانتظامه يؤدي وظيفة أي يساهم في وضوح وتأكيد وترابط التعبير الشعري اذ يبدو هذا القالب الصياغة الوحيدة الممكنة لتنظيم وترتيب خبرة الشاعر التي خلقت النص الشعري . واننا نحس باغراء التأمل يزداد من خلال النبرات المنخفضة في بداية الخدعة البارعة ومن خلال الأصوات الصافرة العازلة التي ترتبط بالابتسامات والخدع الناعمة ، هذا الاغراء الذي لا يسمح له قط أن يفلت من بين أيديه ، وبعد أن رأى الخصم (الذي هو أيضاً خادع مقصود) التفاحة ، اللامعة ، يعبر الشاعر عن تسلل هذا الخصم في كلمات لها مزية هادئة هابطة ، وتكسب النقطة الأكثر اثارة في القصيدة تأثيرها الكبير من خلال كونها ذروة عملية شريرة شبه محترمة ، ومن حقيقتها الهادئة ، ومن التجاور بين ـ مسروراً ـ والعدو الذي يتمدد تحت الشجرة ـ وهنا يكمن رضى الشاعر غير المتحمس لكن الأكيد ، وهو التجاور الذي يصدمنا بالرغم من أنه قادنا بثقة كهذه الى مثل هذه الذروة . والرعب من ابتهاج الشاعر بالتمر أعظم لأنه ابتهاج مسيطر عليه . وكلمة ـ يتمدد ـ تساهم بقوة في هذا المعنى فهي كلمة حسية مادية وموسيقاها وظهورها في النص يؤكدان معناها وهي ليست فقط أكثر تأثيراً لمجرد ظهورها متضادة مع ـ مسرور ـ والصباح

المبهج حيث تشرق الشمس وتسقسق العصافير وتتجلى مظاهر رائعة للحياة • لكن وجود هذه الكلمة يشير الى رعب وغموض كبيرين وهي تتقابل أيضا في معناها القوي وتباينها الموسيقي مع كلمة ـ سرق ـ هذا الفعل المتصل سرق وتمدد ثم العقوبة أو الجزاء وقد تشير الكلمة أيضا الى الهزيمة •

التحليل الشامل للقصيدة يظهر دلالات ومعاني متضمنة أكثر مما ذكرنا فهناك مغزى للتساكن والتقابل بين الليل والنهار على سبيل المثال ثم غموض الظلام ثم أخيراً الايحاء بالشيطان في جنة عدن وتفاحة شجرة المعرفة • والقصيدة تقدم نموذجاً رائعاً جليلا لفكرة الشعرية ازدواجية التصرف الانساني في تجسيد مادي محسوس (التفاحة مطمع لنا جميعا) في الفعل البسيط المعقدالذي يتمركز حول شجرة السم •

هذه القصيدة قصيدة حالمة لكنها ليست غير مدركة بالحواس أو العقل • وعلى الرغم من أننا لسنا متأكدين من المعنى النثري الدقيق لبعض النقاط في القصيدة الا أننا نحس جوهرياً بالمعنى العميق للخيال الذي ليس خيالا شخصياً مستهجناً غريباً • بل هو خيال ذو دلالة انسانية عميقة ؛ هذه النقاط مثل : هل عبارة ـ أرخى سدوله على القطب ذات مغزى أبعد من ايحائيتها الغامضة الخفية؟ وهل القطب أو النجم القطبي يرمز الى المرشد أو الضمير ؟! اننا نحس بالمعنى العميق للخيال ليس بسبب ملكة الشاعر ـ بليك ـ النفسية الثاقبة على الرغم من وجودها في القصيدة طبعاً لكن بسبب قدرته على التعبير عن خبرته بكلمات قوية مفعمة بالحياة •

وفي مسرحية ـ انطوني وكيلوباترة ـ بعد أن أطلق انطوني بحماس وبمرح بالغين صيحة التصميم والأمل حول نزالة القادم ضد ـ أوكتيفيوس ـ يقول ـ اينوبار بوس :

الآن سيفوق البرق في تحديقه ؛ وأن تكون مهتاجا
يعني انك مرعوب من الخوف ، وفي تلك النوبة

ستنقر الحمامة النعامة ؛ وانني ما ازال أرى
انه عندما تغزو الشجاعة العقل
فانها تاكل السيف الذي به تقاتل •

الدعوة الى التمسك بالعقل والملاحظة النزيهة الهادئة على ضرورة وجوده في التصرفات الانسانية ، كل هذا ليس موضوعاً في تعابير عامة لكنه متصل بشكل طبيعي بعضه مع بعض ويندمج مع الملاحظة على شخص بعينه في حالة خاصة وهو مصاغ بحيوية بالغة ، وما يعطي المثلين السائرين ـ أن تكون مهتاجاً يعني أنك مرعوب من الخوف ـ وعندما تغزو الشجاعة العقل فانها تاكل السيف الذي بـه تقاتل ـ تأثيرهما الزائد في النفس هو كونهما جزءاً من هـذا الكلام الموزون الحكيم • وحركة العبارتين الموزونتين الثابتتين الهادئتين ـ في تلك النوبـة ـ وانني ما أزال أرى ـ تساعد في تقديم تأكيد واقعي غير متطرف لأسلوب هو في حد ذاته تعليق مثير للاعجاب على شجاعة ـ انطوني ـ الشديدة الاهتياج •

ان ـ اينوباربوس ـ يقدم خمس نقاط رئيسية تتطور من الملاحظة الموجهة، لكن نصف اللاذعة حول ـ انطوني ـ ، الى التصميم الاستعاري المجازي الاخير المفعم بالحيوية • والمبدأ الأساسي لقاعدة الفكرة الشعرية في النص الذي يجمع ويربط هذه النقاط بعضها مع بعض هو ادراك الشاعر ـ شكسبير ـ لحماقة الشجاعة بدون العقل • شعور بشيء ما يبدو مضاداً للطبيعة بشكل عنيف الا أنه جزء من الطبيعة ينفخ في الأبيات الحياة والروح ونحس أن ـ انطوني ـ مثل رجل يتحدى القضاء والقدر وينازل الطبيعة بشكل غريب مغاير لكل ماهوطبيعي أو متوقع ؛ والعينان اللتان يواجه بهما بروق ـ جوبيتر ـ كبير آلهة الرومان متوحشتان ومحدقتان •

ـ انطوني ـ هذا رجل* فان يعرض نفسه بغباء وحماقة ضد قوةطبيعية وكلمة مهتاج تعبر عن موقف ـ انطوني ـ وعبارة ـ اينوباربوس ـ المتناقضة

ظاهريا والتي يؤكدها الجناس صحيحة بشكل حكيم وكامل ، فالرجل المهتاج لا يخاف الا أن هياجه هو بحد ذاته نتاج كونه خائفاً من مواجهة الظروف بعقل مدبّر • وتعطي صورة الحمامة التي تنقر النعامة هذا التعميم دعماً كبيراً ومفعماً بالحيوية ؛ فهذه الصورة منتزعة من صميم الواقع ؛ لكن مثل تحديق — انطوني — وتفرسه نحس أن هذه الحقيقة عقيمة عديمة الجدوى بشكل جدير بالسخرية وتنحدر الى مستوى شديد البشاعة والخطأ وعلى الأخص لأن الحمامة هي رمز الوداعة والسلام •

على أي حال يوجد نوع من التعديل في هـذا المعنى للشذوذ في الطبيعة ، — فاينوباربوس — يدين أنطوني — لكن لا توجد في موقفه أية مسحة من احتقار شخصي أو كره بالرغم من أن الشاعر يستصغر ويقلل من أهمية — أنطوني — وذلك بذكر الحمامة التي تنقر الا أنه مثلها يمتلك — قلبا — • وعندما نستوعب الكلام بكامله نحس أن عبـارة — والآن سيفوق البرق في تحديقـه — تتضمن الاعجاب والتأنيب في آن معاً •

وعندما نقرأ — تغزو الشجاعة — نتذكر الحمامة الحمقاء التي تنقر النعامة وهي تحاول المستحيل ثم بتغيير سريع مفاجيء للقضية يقدم لنا الشاعر — أنطوني — باهتياج وهو يدمر نفسه (فانطوني يدعى السياف في مكان آخر من المسرحية) • أما الصورة الاخيرة التي هي ذروة تدفق الأمثلة الموجهـة عـلى عدم الاستواء والشذوذ تصدمنـا بصحتهـا — ياكل السيف — الفولاذ الحاد القاسي في الحلق وبالرغم من ذلك فهي صادقة هنا بشكل محتم لأنها متممة لحقيقة الفكرة التي رسخها الشاعر • كما أن الحركة والتأكيد في عبارة — تاكل السيف الذي به تقاتل يكرران تماما الحركة والتأكيد في عبارة — الحمامة ستنقر النعامة — ولهذا يبدو الحكم العقلي أو الاجتهاد صحيحاً صحة الحقائق الطبيعية • وتمتلك العبـارة الأخيرة نوعاً من العنف المحدود وضوحاً في الموسيقى يشجبان الطبيعة المتوحشة لمثل هذا الانتحار • وان ثمة نبرة التحدث والتوازن النابع من مقارنة أو مقابلة

الحمامة مع النعامة والعقل مع القلب والشجاعة مع المحاكمة العقلية ، كل هذا عامل قوي في خلق التأثير الكامل للفكرة الشعرية ، على أن المصدر الرئيسي لقوة النص الشعري يكمن في الاتحاد بين المفاهيم والامثلة التي تدل على عنف وغرابة السلوك والظواهر الطبيعية يضاف الى ذلك نبرة هادئة ومعنى جيد أكيد ، هذا المعنى الجيد هو حصيلة خبرة الشاعر الواسعة • والصور البلاغيــة هي صور شاعر ذي ملاحظة ومعرفــة وخبرة جنساها من الأسفار غـير أن ـ اينوباربوس ـ ليس واضع نظريات• وهناك يطم في الترنيم والحركة متسم بالواقعية والسخرية ينقل مزاج رجل فعل متحرر من السحر ، هذا التحرر من السحر الذي ليس ذلك النوع الواهن الضعيف المنحدر الى كلبية ساخرة بليدة لامبالية ؛ انه ينسجم مع حركة العقــل الحرة المتنوعة والمملوءة بالحياة • كما يدمج الكلام في القصيدة الفكرة مع الوصف مع الايضاح مع الجدل مع الصور البيانية ، كل ذلك بلغــة الأشياء المرئية والمحسوسة بحيث تتفاعل الحواس مع المشاعر •

أما وحدة الكـلام فهي نوع ليطوره خيال مرن غـير عادي ينساب بسهولــة وبسرعة متنقلا من صورة بيانية الى أخرى ومن توضيح الى آخر يتلاعب في الألفاظ يخدم بشكل متسق موضوع القصيدة ككل •

ان هذه الفقرة الأخيرة قد تلخص بشكل مفيد بعض النقاط الرئيسية • فأكثر الأفكار أهمية وبراعة عند فيلسوف أو عالم نفس أو عالم اجتماع وغـير هؤلاء لا تصبح أفكاراً شعرية فقط بفضل كونها متضمنــة في الشعر لأن المفكــر الشعري هو الشاعر • وقد يسقط الشاعر أحياناً فريسة لصياغة الفلسفة بلغــة الشعر لا لمبرر شعري صحيح ، كما يعزو بعضهم (توجد حالات متماثلة بالنسبة للنثر طبعاً) كثيراً من شـهرته لا بل أغلب شهرته الى هــذه الظاهرة لكن هـؤلاء الشعراء يستعملون لغة وأسلوباً يؤديان غرضاً شعرياً بالدرجة الأولى ولا ينقلان فكـرة شعرية •

الأسلوب يقوي ويسند الفكرة الشعرية بحركته بموسيقاه وبلغته المجازية ، انه يعطيها حيوية بالغة وغنى ضمنياً في المعنى ويكون الأسلوب بهذا المعنى المحك الصحيح للامتلاك الفردي المتميز للفكرة الشعرية • ويعني التغيير في الأسلوب تغييراً واضعافاً في الفكرة على أن الأسلوب في الكتابات الاخبارية والاستعراضية لايضاحية (والتي تشكل الجزء الأعظم من كل الكتابات) قد نستطيع تغييره الى حد كبير دون أن يؤثر على المعنى بحد ذاته • والمعنى بهذا الاتجاه ليس فقط سوى جزء من قدرة الشاعر على التعبير اذ ليست خبرته قضية جمع أفكار وحقائق يعرفها الآخرون ؛ ان هذه الخبرة هي ادراك مادي وعاطفي وثقافي للحياة • اننا نحس بالفكرة الشعرية لدى شاعر من خلال الطريقة التي تعمل بها كلماته • فقد يهتم الشاعر طبعاً بأفكار مطلقة لذاتها ، لكن هذه الأفكار اذا ما اندمجت في كتاباته فانها تتجسد وتتجسم في صياغة تصل الى العقل والحواس والمشاعر بقوة ووضوح ودقة وبفوريّة تضجّ بالحياة • وينبغي أن يكون واضحاً من الآن أن الايقاع والموسيقى والمجاز والعاطفة والمفردات أمور متصلة فيما بينها أي اتصال عند الحديث عن الفكرة الشعرية ؛ وكلما أمعنا في التدقيق والبحث عن العناصر المختلفة تأكدنا من الخاصية العضوية المتناسقة الأجزاء التي تدمج وتوحد جملة العناصر بعضها مع بعض في الكتابات الأكثر روعة وجمالا •

□ ■ □